COLECȚIA
UNIVERSITAS

SERIA
IMAGO

coordonator
DORIN ȘTEFĂNESCU

IMAGINEA FĂRĂ FRONTIERE

EIKON

917886

Coordonator
Dorin Ștefănescu

IMAGINEA FĂRĂ FRONTIERE

0 00001136112
BCU IAȘI

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ „M. EMINESCU” • IAȘI •
15. MAI. 2023
ALE

EIKON
București, 2017

Cuvânt prevenitor

Volumul de față prezintă cititorului câteva din aspectele definitorii ale imaginii ca fenomen polimorf, manifestat în variatele forme ale prezenței sale discursive. În pofida deconcertantei bogății de expresie a imaginilor ocurente în texte literare, ne confruntăm în esență cu un același proces de *creație* prin care discursul se propune nu doar în modul semantic ci și în orizont imagistic. Textul vorbește și înfățișează, spune cu sens și arată ceea ce spune. Am putea întrezări aici – oricât de insesizabil la prima vedere – un ecart retoric și prin urmare ontologic între spunere și arătare, între acel *ceva* rostit și acel *altceva* iconic? Sau rostirea prin care sensul se manifestă, își creează propria imagine, arată mai mult decât spune, se dă ca apariție ce covârșește *ceea ce* apare? Or nu ceea ce apare interesează demersul nostru exegetic, ci faptul *că* apare, că ceva se dăruiește în timp ce vorbește, se dă arătându-se în fel și chip, în modurile adesea paradoxale ale manifestării. Fără îndoială, avem de a face cu o donație mărturisitoare, adeveritoare a posibilității de a fi a imaginii, potrivit orizontului ei de reprezentare. Lucrul textului este de fapt lucrarea imaginației creatoare, producătoare de semnificații care se articulează într-un complex de vectori simbolici. Iar dacă, la acest nivel, imaginea dă de gândit, este pentru că ea nu e un cogitabil determinat ca atare, un obiect pe care gândirea îl vede întrucât este propriul ei produs. Gândirea e chemată să se infiltreze între imagine și model, în acel spațiu al nedeterminării care o derutează, îi dejoacă intențiile și-i răstoarnă presupozițiile.

Ea intră într-un câmp necunoscut, nevăzut, pe care trebuie să-l lumineze. Un intermediar interpretabil, comprehensibil doar în măsura în care el este cel care conduce înțelegerea, atrăgând-o la limita dintre vizibil și invizibil. Nu un popas confortabil află ea aici, un loc de odihnă, ci un orizont din ce în ce mai îndepărtat, clarul de vedere al unei imagini fără frontiere.

E de la sine înțeles că distanța pe care o face posibilă imaginea este tocmai mediul în care imaginea e posibilă, unde ea se naște creând orizontul vizibil al sensului pe care îl arată. Un mediu specular, al reflectării manifestante, ca atare al speculației care își deschide perspectiva, vede imaginea în trecere, în trimiterea spre modelul reflectat. Alături de conceptul central al imaginii, înțeles ca fenomen viu ce infuzează structura textuală dându-i pregnanță și strălucire, alte concepte contribuie la conturarea demersului exegetic, precum imaginarul, imaginația, simbolul, arhetipul și mitul, bine definite de Elena-Andreea Verdeș în scurtele – dar necesarele – sale preliminarii teoretice. Interpretarea din perspectivă jungiană a celor trei basme populare românești, cu accent pe imaginea maleficului, dovedește fondul arhetipal al unui complex imaginar colectiv, stereotipia imaginilor avându-și rădăcina într-o „mare imagine" specifică demonologiei primitive. Dualitatea bine – rău, deși are o soluție cvasi-unanimă în structura narativă a basmului, pune cu (și *ca*) necesitate răul, element privativ, contestatar, care dă forță de convingere binelui. Căci binele *se creează* doar în opoziție cu un obiect constrângător, cu o imagine falsă ce poate fi anihilată cu atât mai eficient cu cât ea își accentuează mai apăsat prezența. Studiul de caz nuanțează nu doar poziția metodologică ci și – în special – variatele ipostaze iconice ale maleficului. Răul apare astfel

drept spațiul „speculativ" al unei perspective inverse, oglinda în care binele își vede reversul, chipul răsturnat. A vedea *bine* înseamnă a nega însăși această negație, a sparge oglinda.

Tot în aria basmului, de data aceasta cult, se situează cercetarea Mariei Popa, având drept obiectiv descriptivul ca precipitat iconic. Este vorba, în basmul eminescian mai întâi, de o strategie descriptivă rafinată, care debutează printr-o imagine abstractă (îndemnând la meditația filosofică), pentru a se condensa apoi în momentul crucial, conform tehnicii baroce. Somnul și visele reprezintă elemente fertile în constituirea imaginii. În oglinda basmului imaginea visează, deschizând o perspectivă protensivă printr-o adevărată *mise en abyme*, pusă fie în adâncul somnului, fie în avântul zborului. Cercetarea se dezvoltă în parametri comparativi, reflectare încrucișată prin care arhitectura imaginală a somnului la Charles Perrault (deși cronologic anterioară) continuă liniile de forță ale scenariului oniric eminescian. Peisajele devin acum portrete (inclusiv imaginea silvestră) apăsate de spectrul morții, moartea ca model imaginal – printr-o sugestivă inversare de perspectivă – având rol de vehicul spre lumină.

Tipologia personajului cantemirian din *Istoria ieroglifică* pe care o studiază Rareș Șopterean operează conform imaginilor propuse de masca alegorică, revelatoare a dinamicii dialectice dintre referință și ficțiune. Nu e doar o strategie retorică, întrucât prin palimpsestul construcției imaginale se întrevăd portrete ideale și metafore specifice basmului popular românesc. Dubla funcție a măștii e bine pusă în valoare, ținând cont de faptul că masca îmbracă și dezbracă personajele, acoperind identitatea și descoperind – prin desemnare indirectă – valori spirituale universale. Ceea ce e mascat nu e ascuns, precum invizibilul din spatele vizibilului; fără să se

arate pe *față*, transpare într-o imagine fidelă, elocventă prin asemănare. Astfel că modelul portretistic reconstituie o lume de basm în care personajele sunt imagini de sine stătătoare, într-atât de convingătoare încât, trecând prin procesul ficționalizării (obliterare cu funcție estetică), dobândesc o existență reală, o autonomie ontologică (trans-estetică) de necontestat.

Pe urmele lui Albert Béguin, imaginea romantică e văzută de Laurențiu Băcan în trei ipostaze definitorii. Mai întâi, ca reprezentare a iubirii, ea intră în compoziția unor tablouri complexe, hrănind din interior apariția sa exterioară. În *Roșu și Negru* bunăoară, modul său de a se propune duce la o lentă distrugere de sine, astfel încât, în final, se autodevorează înecându-se în propria manifestare. Apoi, ca reprezentare a istoriei sublimate „artistic" (tot la Stendhal), imaginea face parte dintr-o elocventă strategie a persuasiunii, încercând să se substituie celei reale, subminând-o prin sublimare. Imaginea de fațadă e împinsă în spate, acoperită de imaginea de substrat care iese în față. În sfârșit, întrucât fenomenul morții nu are imagine proprie, creatorii romantici i-au schimbat sensul; făcând moartea (pre)vizibilă, o arată așa cum ea nu este. Prin procedeul acestei inversiuni estetice, ea își potențează potența, dobândind funcție soteriologică. Altfel spus, moartea e *bună*, dizolvă finitudinea. Nu mai e negativul imposibilului oricărui posibil, ci tocmai contrariul: idealitatea posibilului absolut.

O cu totul altă perspectivă – insolită – se deschide în studiul lui Sebesi-Sütö Ștefan, titlul indicând deja opțiunea metodologică și aria cercetării poeziei lui Daniel Turcea, arcana alchimică reprezentând – *in nuce* – o poetică a căutării imaginii divine. O căutare în trepte, căci de la imaginea

infernală (a lumii decăzute) din *Entropia* până la resurecția luminii în imaginea beatitudinii din *Epifania*, calea esoterică a iluminării alchimice reliefează două planuri ontologice, fizic și metafizic. Dacă în primul volum setea de cunoaștere a divinului ia forma unor viziuni obscure, a unor imagini tensionate existențial, configurând geometria imaginală a unei (doar) posibile transcenderi în pragul morții, în al doilea volum conversia spirituală propune imagini ale lumii sublimate. Tot o geometrie, dar de data aceasta una transparentă, prin care apare – *ex nihilo* – ceea ce nu se poate ști, locul ce nu poate fi locuit. Un negativ ce pune în lumină, revelator al unui *absconditum*, cel ce face să transpară peisajul unui chip nevăzut care iese din ascundere.

Mutațiile pe care le suferă imaginea divinității în *Psalmii* lui Ștefan Aug. Doinaș sunt înregistrate de Andrada Mare drept interferențe de natură iconică întrezărite în spațiul median al întâlnirii ipostatice dintre uman și divin. Un proces sinergetic care cuprinde toate conexiunile ce definesc un parcurs apofatic. Întâlnim aici distincția dintre imaginea ca întreg și imaginile contextuale, vibrația umbrei și febrilitatea reflexivă, interogațiile abrupte, neliniștea fertilă. Viziunea antinomică e însă depășită, căci invocația psalmică se rostește kerygmatic între aparent și inaparent, vizibil și invizibil. Astfel încât *trans*imaginea divinului nu marchează absolutul unei prezențe inaccesibile ori paradoxul argumentului ontologic. În poem, Dumnezeu lucrează sub acoperire, nenumit și nevăzut; autorevelarea lui e însuși lucrul textului, absența lucrătoare în transparența care se vede. Deschizând un alt orizont, raportul metanoic pune non-evidentul în lumină, creează mediul în care cuvântul e capabil să rostească nespusul și să arate mai mult decât spune.

Sugestive incursiuni în substratul mitologic al romanului science fiction realizează Alexandru Pătrașcu în excursul său interpretativ despre ciclul *Dune* de Frank Herbert. În acest orizont arhetipal, imaginile – puse în adâncime – configurează totodată o separație și o împletire, reverberând pe mai multe planuri de manifestare. În plus, își schimbă proteic natura și locul, supuse unei continue metamorfoze, unei contradicții creatoare – dialectice, am putea spune – , substituindu-se una alteia într-un carusel al reprezentării reciproce. Străbătând pragurile mitice ale inițierii (cu inserții inclusiv de natură biblică), personajele își rafinează imaginea, o pulverizează în microimagini (hipertrofieri ale părții) ce nu există decât la nivelul imaginii cuprinzătoare (a unitotalității). Structura imaginală e complexă, caleidoscopică, paradoxală chiar, reflectând mereu dimensiunea opusă, perspectiva inversă. Precum în tehnica pointilistă, tușele divizate se închegă în tot atâtea puncte ce alcătuiesc mozaical forma invizibilă a lumii.

De la ipostazele iconice ale maleficului în basmul popular și arhitectura imaginală a somnului în basmul cult, trecând prin dialectica măștii în romanul alegoric cantemirian, imaginile romantice ale iubirii, istoriei și morții, arcana alchimică ce subîntinde actul sublimării în geometria poetică a lui Daniel Turcea, trans-imaginea divinului invocată psalmic în poezia lui Ștefan Aug. Doinaș, până la substratul mitic al unor microimagini ce alcătuiesc mozaicul romanului științifico-fantastic – toate aceste imersiuni în structura de adâncime a *fenomenului* imaginii dau seamă de extrema varietate a polimorfismului iconic, manifestat plenar și nuanțat în creații dintre cele mai diverse. Este meritul autorilor acestor studii – doctoranzi în domeniul filologie ai Universității

„Petru Maior", Târgu-Mureș – de a fi investigat cu rigoare și finețe interpretativă acele câmpuri textuale în care apariția imaginii conferă semnificațiilor posibilități elocvente – nelimitate – de expresie și de afirmare. Le mulțumesc tuturor pe această cale.

Dorin Ștefănescu

IMAGINEA – CONCEPT CHEIE AL CRITICII MITIC-ARHETIPALE

Elena-Andreea VERDEȘ

I
SCURTE PRELIMINARII TEORETICE

Critica mitic-arhetipală utilizează, printre altele, noțiuni din psihologie, semiotică și antropologie care se constituie ca elemente ale unui sistem de credințe și reprezentări în toate culturile din toate timpurile, începând cu cele arhaice, dar și ca elemente ale unui sistem ontologic, existențial. Astfel, principalele concepte operatorii ale criticii mitic-arhetipale sunt: *imaginea, imaginarul, simbolul, arhetipul și mitul*. Dintre acestea, cea mai importantă funcție o are *imaginea*, aceasta aflându-se într-o strânsă corelație cu toate celelalte patru, împreună îndeplinind un rol deosebit de semnificativ – acela de a dezvălui cele mai adânci și ascunse stări, trăiri și sentimente ale ființei umane.

Imagine și imaginar – imaginație

De regulă, orice dezbatere pe tema conceptului de imagine implică și o analiză a termenilor de imaginar și imaginație deoarece, în afara observării întrepătrunderii acestora, se impune și efectuarea unei distincții nete între aceste noțiuni.

Etimologic, cuvântul *imagine* provine din latinescul

imago, -inis și a intrat în vocabularul limbii române prin preluarea termenului *image* din limba franceză. Fiind un cuvânt polisemantic, dintre sensurile lui amintim următoarele: chip, figură, aspect, simbol, vis.

Dicționarul explicativ al limbii române definește imaginea ca fiind o „Reflectare de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzații, percepții sau reprezentări; [...] reprezentare plastică a înfățișării unei ființe, a unui lucru, a unei scene din viață etc., obținută prin desen, pictură, sculptură etc."[1]

În ceea ce privește conceptul de *imaginar*, datorită complexității sistemului de relații pe care le reflectă, acesta este definit în funcție de viziunea pe care diferiții autori o au față de imaginație. Acest lucru se poate observa și din definiția pe care Dicționarul explicativ al limbii române o dă acestui termen: „Care există numai în imaginație; închipuit, fictiv, ireal,"[2] aceeași lucrare definind *imaginația* drept o „capacitate omenească de a crea noi reprezentări sau idei pe baza percepțiilor, reprezentărilor sau ideilor acumulate anterior; [...] închipuire, fantezie."[3] Ca atare, conceptul de imaginație poate fi definit, de exemplu, ca fiind un proces psihic prin care se creează noi imagini în urma selectării și combinării unor elemente dintr-o experiență anterioară.

Studiul imaginii, al imaginarului și al imaginației a preocupat cercetători din diverse domenii ca: filosofia (Jean – Jacques Wunenburger), poetica (Gaston Bachelard), psihanaliza (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung), antropologia (Gilbert Durand), istoria mentalităților (Jaques Le Groff),

---

1 Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a, Editura Univers enciclopedic, București 1996, p.457.

2 *Ibidem.*

3 *Ibidem.*

istoria religiilor (Mircea Eliade, Henry Corbin).

Referitor la studiile efectuate în sfera filosofiei, putem spune că dacă se analizează principalele teorii din filosofia contemporană asupra imaginii, a imaginarului ori a imaginației se observă un interes destul de scăzut în ceea ce privește acest domeniu și asta datorită faptului că majoritatea filosofilor contemporani au rămas fideli interpretărilor filosofilor secolelor XVI – XVII (Descartes, Leibniz, Spinoza ș.a.) pentru care imaginea este un simulacru care suplinește realitatea fiind, în cel mai bun caz, doar o formă asemănătoare cu aceasta, imaginația fiind asimilată cu o activitate producătoare de ficțiuni care își găsește justificarea numai în domeniul creațiilor artistice.

Un aport deosebit în reevaluarea rolurilor imaginii și ale dimensiunii simbolice în viața omului l-au avut psihologia și psihiatria, care au reușit să evidențieze importanța decisivă a imaginilor inconștiente ale visurilor în funcționarea reală a psihicului uman, precum și în domeniul creației artistice. Acest lucru a fost observat și de Gilbert Durand, care precizează că „epoca noastră a devenit conștientă de importanța imaginației simbolice în viața mentală datorită contribuțiilor din domeniul psihologiei și al etnologiei”[4].

Generarea procesului de creativitate artistică, precum și modul în care se realizează, a constituit o problemă pentru mulți specialiști din diverse domenii ale științei, însă rezolvarea acesteia se datorează psihanalizei, iar meritul îi aparține lui Sigmund Freud care a descoperit principala funcție a *imaginii*, aceea de intermediar între subconștient și conștient, de mesaj apărut în conștiință din fondul inconștient refulat al

---

[4] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, traducere din limba franceză de Muguraș Constantinescu și Anișoara Bobocea, Editura Nemira, București, 1999, p. 43.

psihicului uman. Mai târziu, Carl Gustav Jung reușește să demonstreze rolul constructiv al imaginii în interiorul psihicului, elaborând idei noi potrivit cărora imaginile psihice reprezintă sursa tuturor imaginilor artistice, inclusiv a celor poetice, senzorialitatea și psihicul creatorului de artă, în general, fiind cele care dau eficacitate produsului creat.

Așadar, la psihologii clasici se poate observa o asimilare a imaginii cu dubletul mnezic al percepției[5], senzația și percepția având un rol capital în constituirea imaginilor artistice, caracterul concret senzorial al imaginii fiind unul dintre principalele atribute ale acesteia.

Acest aspect este acceptat și de criticul literar Ivor Armstrong Richards care face următoarea precizare referitoare la imagine: „Ceea ce dă forță unei imagini nu este atât vioiciunea ei ca imagine, cât caracterul ei de fenomen mintal legat într-un mod specific de senzație."[6]

În zona poetică se impune sublinierea afirmației lui Jean Burgos conform căreia imaginea adevărată nu este altceva decât „expresia unei realități trăite, netrimițând la nimic anterior ei înseși"[7], celelalte care fac trimitere la gândire, senzație și percepție fiind imagini false. Acest punct de vedere este susținut și de Gaston Bachelard.

---

5 Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 22.

6 *Apud* René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, în românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 247.

7 Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea, Prefață de Gabriela Duda, Editura Univers, București, 1988, p. 27.

Imagine și arhetip

Fiecare imagine reprezintă unul sau mai multe arhetipuri care stau la baza simbolurilor și a miturilor, fiind „un izvor inconștient" pentru ultimele două.

Etimologic, cuvântul *arhetip* derivă din latinescul *archetypum*, precum și din grecescul *arkhetypon* (*arché* – origine și *typos* – tip, model), iar Dicționarul explicativ al limbii române îl definește ca fiind un „model, tip inițial după care se călăuzește cineva; (în special) manuscris original al unei opere."[8]

Conceptul de *arhetip* a fost creat de Platon cu semnificația de tip sau model originar, primordial, fiecare dintre părțile universale și ancestrale ale raționamentului și intuiției. Fonduri de „*imagini străvechi*" esențiale pentru trăirile psihice, în general, Carl Gustav Jung le-a numit, la început, *Urbilder* (imagini originare, primordiale) – termen preluat de la istoricul elvețian Jacob Burckhardt care îl utiliza sub forma de *urtümliche Bilder* (imagini arhaice) – apoi *Dominanten des kollektiven Unbewußten* (dominante ale inconștientului colectiv) ca, începând cu anul 1919, să le numească „arhetipuri".

Pentru C. G. Jung, „arhetipurile sunt complexe trăite, care se manifestă destinal, acționând în viața noastră cea mai intimă"[9] și care, reprezentând imaginile principale ale inconștientului colectiv care îl precede pe cel individual, apar și reapar întotdeauna și pretutindeni, putând acționa în arii culturale mai largi sau mai restrânse, unele dintre ele constituind structuri subiacente tuturor culturilor. Arhetipurile

---

8 Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. cit., p. 58.

9 C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, traducere din limba germană, prefață, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Jurnalul Literar, București, 1994, p. 69.

sunt elemente informaționale inconștiente – *imagini primordiale* formate pe parcursul a mii de ani și imprimate în subconștient (*imagini arhetipale*) care, prin prelucrări psihice conștiente, pot căpăta sens, pot lua forme imagistice, simbolice și metaforice apărând, astfel, în miturile și în basmele universale sub forme și înfățișări diferite de la o cultură la alta (fiecare popor putând avea propriile simboluri și propriile creații specifice aceluiași arhetip), însă factorii și motivele *imaginilor arhetipale* rămânând pretutindeni aceiași. Așadar, potrivit lui Jung, conținutul propriu-zis al inconștientului colectiv îl reprezintă arhetipurile, care apar sub formă de *imagini simbolice* și al căror număr nu este infinit, ci direct proporțional cu totalitatea experiențelor tipice universale (începând cu cele din vremuri străvechi și până în prezent) ale omenirii, funcția lor principală fiind tocmai aceea de a se face vizibile sub formă *imagistică* (*imagini originare*), de „experiență primordială" pe care o manifestă și ne-o transmit prin intermediul simbolurilor.[10]

Spre deosebire de Jung, Gilbert Durand utilizează cuvântul „schemă" în locul celui de „arhetip" și, chiar dacă acceptă observația psihologului elvețian referitoare la faptul că arhetipurile constituie matricea ideilor, stadiul de început al oricăror creații, el respinge opinia acestuia cu privire la caracterul înnăscut și colectiv al imaginilor primordiale, precum și punctul de vedere referitor la existența unor rezerve mnezice sedimentate pe parcursul filogeniei.

Adrian Marino, la rândul lui, observă că la Mircea Eliade, conceptul de arhetip dobândește două înțelesuri: unul *genetic*, care instituie prototipul unei experiențe sacre, caz în care

---

10 Referitor la concepţia lui Jung, cf. Dorin Ştefănescu, „Fondul obscur şi lumea imaginilor interioare", în *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, Bucureşti, 2015, pp. 164-180.

are rol formativ, originar, și altul *hermeneutic*, care predetermină și organizează interpretarea diferitelor prototipuri, situație în care are rol de instrument hermeneutic paradigmatic[11].

Astfel, se poate concluziona că nucleul spiritual al întregii umanități conține un număr finit de arhetipuri – *imagini primordiale și dominante ale inconștientului colectiv* – ce transfigurează experiențele primordiale ale omenirii, ne emoționează, influențează și fascinează și pe care, ulterior, le exprimăm prin simboluri și mituri.

Imagine și simbol

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *simbol* provine din grecescul *symbolon* și latinescul *symbolum* și înseamnă *semn de recunoaștere*,[12] iar Dicționarul explicativ al limbii române îl definește ca fiind un „semn, obiect, imagine etc. care reprezintă indirect (în mod convențional sau în virtutea unei corespondențe analogice) un obiect, o ființă, o noțiune, o idee, o însușire, un sentiment etc."[13]

Simbolului îi sunt atribuite următoarele faze și contexte literare și descriptive: faza formală – unde simbolul este prezentat ca semn și imagine, pentru că „un cuvânt, o expresie sau o imagine, folosite pentru a sugera un anumit lucru constituie simboluri atunci când pot deveni elemente distinctive într-o analiză critică"[14], faza mitică – unde acesta este văzut

---

11 Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p.161.

12 Despre simbol ca semn de recunoaștere sau „țandără pentru amintire" (*tessera hospitalis*), cf. Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iași, 2000, pp. 99 ș. u.

13 Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii române*, ed.cit., p. 987.

14 Northrop Frye, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și

ca arhetip, unele arhetipuri fiind „atât de strâns legate de o anumită asociație convențională încât este aproape imposibil să nu o sugereze; un exemplu în acest sens este figura geometrică a crucii care în mintea noastră se asociază cu moartea lui Cristos,"[15] și faza analogică – unde este văzut ca o unitate perfectă.

Plurivalența simbolului face obligatorie distincția dintre formele lui figurative (alegorie, analogie, emblemă, parabolă etc.), care au în comun faptul de a fi semne care înlocuiesc și reprezintă ceva pe baza unei corespondențe analogice, convenționale ori ontologice și *imaginea simbolică*.[16] Gilbert Durand[17] observă că pentru a-și reprezenta universul înconjurător, conștiința umană dispune de două modalități și anume: *gândirea directă,* în care obiectul însuși este prezent prin senzație și percepție, și *gândirea indirectă,* caz în care obiectul fiind absent este re-prezentat conștiinței de către o *imagine*, un *simbol* care trebuie descifrat și interpretat.

Această distincție se observă foarte bine în limba germană unde corespondentul cuvântului românesc *simbol* este *Sinnbild*, acesta din urmă fiind un cuvânt compus din două cuvinte (*Sinn* = sens, înțeles și *Bild* = imagine), care împreună înseamnă „imagine cu sens, cu înțeles" sau „imagine semnificativă". Această alăturare de cuvinte, *sens* + *imagine*, conferă cuvântului *simbol* o dublă apartenență: una ca *sens/*

Mihai Spăriosu. Prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972, p. 84.

15 *Ibidem.*

16 Gadamer distinge esența imaginii ca situare „la mijloc între două extreme", adică între indicarea pură care este esența semnului și suplinirea pură ca esențăa simbolului (Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Editura Teora, 2001, p. 123).

17 Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, ed. cit., p. 13.

înțeles, reprezentând sfera logicii, a raționalului și care este subordonată conștiinței, și alta ca *imagine*, aparținând iraționalului, fiind o imprimare în inconștient.[18]

Conceptul de *simbol* a fost abordat de mai multe ramuri ale științei, precum psihologia, filosofia, antropologia, semiotica, lingvistica etc., toate aceste discipline evidențiind, în primul rând, rolul și importanța gândirii simbolice, având în vedere că, prin natura și funcțiile sale omniprezente, simbolul reprezintă atât participarea afectivă cât și efectivă a omenirii la realitățile universului înconjurător, semnificațiile simbolului referindu-se întotdeauna la problemele fundamentale ale existenței.

Pentru C. G. Jung, simbolul, departe de a fi un simplu semn, constituie o imagine care încearcă să decripteze natura profundă a sufletului uman păstrând, în același timp, o proporție armonioasă între gândire și materie, între rațiune și emoție, o imagine primordială care poate fi considerată a fi o engramă, un precipitat mnezic al unei trăiri spirituale care se repetă la nesfârșit. Psihologului elvețian a observat și faptul că visul este exprimat prin simboluri, ceea ce duce la concluzia că acestea au, în egală măsură, atât funcție *expresivă* cât și funcție *impresivă*, pentru că „pe de o parte, exprimă imagistic evenimentul intrapsihic și, pe de alta, impresionează acest eveniment – după ce au devenit imagine, după ce s-au «încarnat» într-un material imagistic – prin conținutul lor de semnificație, și astfel conduc mai departe fluxul procesului psihic."[19]

---

18 Despre imaginea semnificativă (*Sinnbild*) în filosofia lui Schelling, cf. Dorin Ștefănescu, *op. cit.*, pp. 138-146.

19 Jolande Jacobi, *Psihologia lui C.G. Jung. O introducere în ansamblul operei*, Cuvânt înainte de C.G. Jung, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2012, p. 139.

Simbolul s-a aflat și se va afla mereu în viața materială și, mai ales, în cea spirituală a omului, pentru că „în esența cea mai ștearsă mișună simbolurile, omul cel mai « realist » trăiește din imagini. [...] simbolurile nu dispar niciodată din actualitatea psihică: își pot schimba înfățișarea; funcția lor rămâne aceeași."[20] Prin simboluri, omul se află într-o permanentă comuniune cu planurile mitice și arhetipale ale sacralității, cu întregul univers în care este astfel integrat, iar aceasta pentru că, prin simbolurile moștenite din timpuri străvechi, umanitatea și-a păstrat unitatea și continuitatea spirituală.

II
IMAGINEA MALEFICULUI ÎN BASM (STUDIU DE CAZ)

Deoarece o discuție în ceea ce privește funcția imaginii în cadrul creației literare presupune o dezbatere exhaustivă, o problemă care ar putea constitui tema unei teze în domeniu, în cele ce urmează vom analiza acest aspect într-un succint studiu de caz referitor la imaginea maleficului în basme. În acest sens, ne-am oprit la trei basme populare românești: *Ginerele împăratului Roșu*, *Fata din dafini* și *Zâna – Stelina*.

a) Originea și sensul răului

Una dintre întrebările care i-a preocupat pe oameni mereu este: de ce trebuie să existe și răul, și minciuna, și urâțenia...? La această întrebare s-a răspuns, pe scurt, că răul există

---

[20] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico – religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 20.

pentru că există și binele, la fel și minciuna că există adevărul, iar urâțenia pentru că există frumosul.

Ideea de dualism a fost prezentă dintotdeauna în realitatea de zi cu zi a oamenilor, iar despre rău se poate spune, fără a greși, că s-a înfiripat aproape odată cu apariția omului pe acest pământ. Astfel, potrivit mitologiei biblice, răul din lume provine de la duhurile necurate care sălășluiesc într-o adevărată împărăție a răului (Iadul) condusă de către Satana și este rezultatul păcatului originar săvârșit de Adam prin încălcarea interdicției impuse de Dumnezeu de a nu mânca din rodul pomului vieții și cunoașterii binelui și răului, păcat moștenit de tot neamul omenesc.

Imaginile maleficului din basmele românești impregnate de nuanța neagră a întunericului, a legăturilor magice inferioare și necurate, a haosului și lehamitei se învăluiesc într-un simbolism care își are rădăcinile într-un fond arhetipal, într-un substrat imaginar colectiv, fiind reprezentări ale arhetipurilor mitologiei universale împletite cu cele ale mitologiei poporului român și au fost prezente mereu în imaginile legate de lupta dintre bine și rău, adevăr și minciună, dreptate și nedreptate, dintre frumos și urât, dintre lumină și întuneric. Astfel, personaje ca Balaurul, Zmeul, Ielele, Vâlva, Muma – Pădurii, Vrăjitoarea ș.a. sunt întrupări ale forțelor subpământene (prezente în toate mitologiile lumii), tărâmul celălalt constituind un laitmotiv al imagisticii malefice în marea majoritate a basmelor noastre. Chiar și stereotipia imaginilor maleficului din basme (de exemplu imaginea vrăjitoarei care, cu mici diferențe, este aceeași în toate basmele românești și universale) trimite la concluzia că majoritatea acestora își au rădăcinile într-un arhetip, într-o imagine primordială (din categoria „marilor

imagini" invocate de Jung), care amintește de o demonologie primitivă.

Așadar, imaginile malefice din basmele românești au origini mitologice străvechi, precreștine, dar ele fac trimitere, în mod cert, și la aceste duhuri necurate menționate în Scripturile creștine deoarece mitologia românească a fost influențată nu numai de către mitologiile popoarelor care au migrat în această zonă, ci, mai ales, și de mitologia creștină, stratul ei biblic îmbinându-se cu elementele păgâne într-un mod caracteristic doar acestui „creștinism cosmic", cum, în mod sugestiv, a mai numit Mircea Eliade mitologia din spațiul carpato – danubiano – pontic.

Maleficul ocupă un loc foarte important în conținutul basmelor ca dovadă faptul că majoritatea covârșitoare a acestora are ca temă triumful binelui asupra răului. Se poate spune că basmele chiar pun răul ca necesitate pentru a contura caracteristicile binelui și pentru ca acesta, în final, să iasă învingător; altfel, în lipsa răului ca inamic decisiv, binele ar rămâne neobservat iar victoria lui nu ar mai exista, binele neavând niciun rival căruia să i se mai împotrivească și, deci, să se constituie ca atare. Antagonismul dintre formele benefice și cele malefice, ca imagine a dualității naturii umane, reprezintă un aspect tematico-stilistic deosebit de important în basme, el realizând un conflict și o confruntare captivante între cele două forțe oponente. Frumusețea imagistică a basmului este conferită, în primul rând, de psihicul și senzorialitatea creatorului, iar în al doilea rând, de limbajul prin care acesta își transmite auditorului, respectiv cititorului, produsul imaginației, analogia și comparația având un rol determinant și în constituirea imaginilor malefice, a personificării și conturării răului, maleficul având nevoie de o imagine puternic

trasată pentru ca antiteza cu binele să fie perfect accentuată, ca imagistica să își joace rolul fără cusur.

Basmul este specia literară în care diviziunea dintre bine și rău este cel mai clar reprezentată. Sensul răului constă în ruperea echilibrului, în abaterea de la normalitate, pentru ca binele să vină și să înlăture dezechilibrul creat, să reinstaureze normalitatea în urma victoriei finale care este, de fapt, victoria adevărului și a corectitudinii, drept idealuri și conduite la care omul aspiră dintotdeauna. Învățătura – că binele învinge întotdeauna răul – ce se desprinde din finalul basmelor își găsește sensul tocmai datorită conflictului dintre acești doi poli aflați într-o permanentă opoziție.

b) Manifestări ale maleficului

În basm, imaginea răului se conturează în cea mai sumbră, dizgrațioasă și întunecată notă posibilă, maleficul, care joacă un rol decisiv în construirea narațiunii acestui gen literar, putând să apară în diferite moduri și forme însă cu atribute și caracteristici stereotipe care, în cele din urmă, se adeveresc a servi, de fapt, aceluiași scop. Interpretarea din punct de vedere estetic a unui basm „trebuie să ia în considerare cele două planuri ale sale. Cel dintâi este planul prozaic, mai exact « prosastic », realist. [...] Al doilea plan este hieroglific sau simbolic, mai limpede, poematic. El impune conștiinței prin sugestii."[21] Ca imagine deja constituită, răul nu este prezentat în mod direct ca rău în sine (Făt – Frumos nu se luptă cu răul, ci cu spânul, zmeul sau balaurul), ci indirect prin personificare ori prin transfigurarea unor elemente ca spațiul și timpul, de exemplu, răul întrupându-se în oameni

---

21 G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, pp. 315 – 316.

însemnați (spâni, cu părul roșu sau cu un evident handicap fizic), în animale, păsări, diferite obiecte etc. Acest fapt este subliniat și de Dorin Ștefănescu care, făcând referire la universul poetic, observă că „ceea ce este de prim abord și apare în textul unui poem este imaginea deja constituită, prinsă în rețeaua semnificațiilor ca element al unei lumi imaginare. Este imaginea poetică textuală ca obiect al tematizării interpretative, chiar dacă înțelegem acest travaliu exegetic drept *inter-pretatio*, adică prestație intermediară, strecurarea printre rândurile unui text."[22]

Zmei, balauri, vrăjitoare, spâni, păduri întunecate, pustiuri neumblate și alte forțe malefice mai mici ori mai mari există și se răzvrătesc pretutindeni pe pământ și chiar sub el. Astfel, imaginea maleficului în basme poate să apară oriunde și oricând sub formă de:

– *oameni demonici* care apar în ipostaza de spân, om roșu, om însemnat, arap, țigan, babă, vrăjitoare, mamă vitregă, ș.a.;

– *ființe monstruoase* care reprezintă o imagine deja constituită a răului, ca balaurul, Muma Pădurii, Barbă-Cot, căpcăunul etc.;

– *reprezentări antropomorfe* ca zmeul, zmeoaica, uriașul, zâna ș.a.;

– *animale și păsări malefice* ca păianjenul, broasca, șarpele, mistrețul, respectiv corbul, pajura ș.a.;

– *fapte malefice* ca vrăjitoria, blestemul, uciderea;

– *obiecte malefice* care sunt vătămătoare (provoacă orbirea, de exemplu) sau chiar aducătoare de moarte. Ele pot apărea sub diverse forme ca măr, floare, elemente de vestimentație, pieptene etc.;

---

22 Dorin Ștefănescu, *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, București, 2015, p. 16.

– *spații malefice* care, de regulă, primesc acest atribut datorită entităților demonice care sălășluiesc pe cuprinsul lor;

– *timpuri malefice* care de obicei apar odată cu lăsarea serii și se termină odată cu apariția zorilor, interval în care oamenii cad mai ușor pradă forțelor necurate, miezul nopții aducând o maximă influență nefastă.

În cele trei basme populare, pe care le vom analiza, imaginea maleficului apare în majoritatea formelor sub care el poate fi întâlnit în cadrul acestei specii literare.

În basmul *Ginerele împăratului Roșu*, cules de Simion Florea Marian, omul demonic este reprezentat de Spân și țigan. În conștiința populară omul însemnat, care are un defect fizic din naștere, este considerat a fi aducător de nenorociri, motiv pentru care el trebuie evitat, stigmatizarea fiind o formă de denunțare a răului. Astfel, imaginea răului întruchipată în Spân reliefează apucăturile și fărădelegile de care este capabil un asemenea om. În basmul de față, Spânul este un răpitor, dar și o persoană lașă și agresivă: „Atuncea, numai ce văd că se repede asupra lor un om zdravăn, călare pe-un cal cu opt picioare. Omul ce s-a repezit asupra lor era Spânul de pe cealaltă lume, carele, cum ajunse la dânșii, răzând două palme bune și-ndesate feciorului, îi luă nevasta și se întoarse iară înapoi cu fuga cât puteau lua picioarele calului.”[23] Asemeni omului însemnat și țiganul este stigmatizat, alteritatea fiind considerată, în mentalitatea populară, ca un semn al răului. Țiganul reprezintă imaginea lăudăroșeniei fără nicio bază reală, a imposturii, a fățărniciei. În cazul pe care îl analizăm, țiganul este un impostor, un mincinos care își arogă o faptă de

---

23 **** Basmele românilor*, vol. VI, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010, p. 32.

vitejie săvârșită, în realitate, de altul, doar pentru a accede la mărire și onoruri: „Între curtenii împăratului era și un țigan. Acesta, cum a auzit că s-a dat de știre în toată împărăția să vie acela care a omorât pre zmei, ca să-i deie împăratul pre fiica sa de soție, pentru că a scos-o din mâna acestor iasme, deauna se duse la zmei, care încă nu erau aruncați de lângă foișorul fetei și de la fiecare zmeu luă câte un dinte și întorcându-se iară îndărăpt, a început a se lăuda și a se făli pe la toți câți îi întâlnea, că el a omorât pre zmei."

Tot în cuprinsul acestui basm, imaginea răului este reprezentată și prin făpturi antropomorfe, care se caracterizează, din punct de vedere fizic, prin faptul că au mai multe capete, gură uriașă, corp proeminent, pilozitate excesivă ș.a.m.d., iar din punct de vedere comportamental, sunt ființe certărețe, crude, răzbunătoare, uneori chiar hoațe. Cu cât imaginile vizuale și cele auditive care reprezintă aceste personaje sunt mai accentuate, cu cât aspectul lor fizic este mai respingător, iar zgomotul prin care își fac prezența mai puternic, cu atât și răul pe care îl întruchipează este mai adânc. Un astfel de personaj este Zmeul care, ca inamic al reprezentantului binelui, este întotdeauna dotat cu o forță pe măsura adversarului său, iar intensitatea zgomotului pe care o face la ivirea lui este direct proporțională cu puterea fizică pe care o deține: „Într-o vreme, numai ce aude și acesta un zgomot mare, un zgomot nu ca toate zgomotele, ci așa ceva ce ți se părea că se răstoarnă copacii cu rădăcinile în sus și zgomotul acela din ce în ce creștea tot mai tare și din ce în ce se apropia tot mai repede spre dânsul. Nu mult trecu, și un zmeu cu șase capuri i se înfățișă. Acela era fratele mijlociu al zmeului din sara trecută.

Zmeul acesta cum ajunse, fără să vorbească ceva, se înhăță de capul feciorului. [...] Într-un târziu numai ce aude și

acesta că se mișcă pădurea din toate părțile. Zgomotul ce-l auzea el nu era zgomot ca zgomotele de mai nainte, ci era așa ceva, ce nu s-a mai pomenit pe podul pământului. Un vuiet, o zguduitură, ce ți se părea că iasă din fundul pământului și totuși nu ieșea din pământ, și făcea un vuiet așa de mare, că ți se părea că lumea se prăvălea, și totuși lumea nu se prăvălea, ci sta locului.

Nu apucă însă a se învârti feciorul odată pe lângă foc și numai ce vede că se apropie de el un zmeu cu nouă capuri.

Acesta era fratele cel mai mic și mai voinic al zmeilor din sările trecute."[24]

Dar nu numai zmeii sunt reprezentări antropomorfe care personifică răul, uneori și zânele sunt cuprinse în imagistica maleficului. Tot așa este și cazul zânelor din acest basm care pentru cutezanța de a le încălca proprietatea aplică făptașului o pedeapsă crudă, scoaterea ochilor: „Numai una ți-o spun din capul locului și anume nu cumva să te puie păcatul și să ieși de pe hotarul meu, când te vei duce cu oile în păscut, că dincolo de hotarul meu e moșia zânelor. Ele sunt de toate trei și tustrele-s surori și vai și amar de acela care pică în mâna lor și la strâmtul tău îți vor lua și ție vederile, precum mi le-au luat mie și-atunci vei face, ce vei începe?"[25]

Așadar, cu un chip foarte frumos și puteri nemărginite, zânele reprezintă imaginea răului care poate să se ascundă chiar sub un chip angelic, o imagine camuflată într-o reprezentare iconică opusă. Puterile deținute sunt astfel, uneori, întrebuințate nu în scopuri benefice, ci în unele josnice și întunecate, după cum se spune în popor într-o atare situație: aparențele de multe ori înșeală!

---

24 *Ibidem*, pp. 9 – 10.

25 *Ibidem*, p. 37.

În acest basm, ca în multe altele de fapt, nu doar zânele săvârșesc acte malefice, ci chiar și personajele pozitive. Astfel, considerăm malefică hotărârea luată de cei trei frați de a i se tăia capul celui care nu respectă înțelegerea făcută: „Celui ce i se va stinge focul sau va vedea sau va auzi, ori va păți ceva peste noapte și va spune a doua zi fraților săi, aceluia i se va tăia capul. Acesta le-a fost sfatul și judecata."[26] La fel, tot malefică este și pedeapsa pe care împăratul pune să i se aplice țiganului pentru cutezanța josnică pe care a avut-o: „Și tocma pentru că nu știa altfel cum să-l pedepsească mai rău și mai aspru pentru batjocura și scârba ce i-a făcut-o, porunci ca îndată să-l lege de coada a două iepe sirepe, care erau mai zburdalnice și mai neînvățate și să le deie apoi drumul cu dânsul la largul lor.

Această poruncă se și-ndeplini într-o clipită de ochi. Luară cu ghiontita pe țigan de după masă, de la cinste și legându-l fedeleș de cozile iepelor, le dete drumul. Iepele, când văzură că oarece le gâdilă la picioare, au luat vânt și luând vânt au început a sforăi și a fugi mâncând pământul, făcând pe bietul țigan mii de fărâmi, că nemică nu se alese din el."[27]

Aceste întruchipări ale răului acționează, în general, la adăpostul întunericului, în gândirea populară noaptea reprezentând timpul malefic, propice acțiunilor duhurilor necurate. Tot așa și Spânul o răpește pe prințesă după lăsarea întunericului: „Iacă într-o zi, ieșind ca totdeauna amândoi tinerii la preumblare, merseră așa de departe, că deși înserase acuma demult ei tot nu se mai gândeau să se întoarcă."[28] Și zmeii apar tot noaptea ca să spulbere liniștea celui care pă-

---

26 *Ibidem*, p. 7.

27 *Ibidem*, p. 30.

28 *Ibidem*, p. 32.

zește focul și veghează ca ceilalți doi frați să aibă parte de un somn liniștit: „Străjerul însă făcu foc mare de la a cărui pară lumina toată poiana, se așeză apoi lângă foc și se uita în toate părțile, căci alta nici nu avea ce să facă. Și uitându-se el încolo și încoace, prin întunericul nopții, iacă, într-o vreme, aude un zgomot mare prin pădure de ți se părea că toți copacii au început să se miște și să se bată în cap. Zgomotul acela din ce în ce tot mai tare creștea și tot mai repede se apropia de dânsul. Nu mult trecu și un zmeu grozav, un zmeu cu trei capuri din care ieșea foc și pară, urâcios și fioros de-ți era mai mare groaza de dânsul, i se înfățișă feciorului străjer."[29]

În basmul *Fata din dafini*, cules de N. D. Popescu, maleficul este reprezentat de imaginea balaurului. În viziunea populară balaurul este un monstru, un șarpe uriaș cu unul sau mai multe capete din gurile cărora aruncă foc, cu un corp acoperit cu solzi și o coadă pe care nu se dă în lături să o folosească în luptele în care este antrenat. El este considerat a fi cel care atacă și provoacă nenorociri, motiv pentru care trebuie anihilat: „Acu, în capătul pădurii ne așteaptă un balaur groaznic care învenințează văzduhul cu suflarea lui; pregătește-ți paloșul și întărește-ți bine mâna ca să-i zbori capul numai cu o lovitură, că de unde nu, ți-a luat Avram sporul. [...] Așa făcu Făt frumos; cum văzu pe balaur că vine cu o falcă în cer și cu alta în pământ drept spre el, în loc să se îngrozească, căci era într-adevăr lucru de groază, sări cu un pas la stânga potecii și până să se întoarcă balaurul ca să-l îmbuce se repezi la dânsul și cu o lovitură de paloș îi reteză capul."[30] Balaurii apar în diferite locuri, atât ziua cât și noaptea, repre-

---

29 *Ibidem*, p. 8.

30 *Ibidem*, p. 86.

zentând imaginea răului care este prezent oricând, oriunde și în diverse forme, iar luptele dintre ei și eroi sunt cu atât mai crâncene cu cât răul întruchipat de ei este mai mare. Imaginea apocaliptică a luptei împotriva balaurului este, de fapt, imagistica întunecată a răului care se luptă pentru supremație și trebuie contracarat. Pentru a exemplifica acest fapt, în continuare reproducem următorul pasaj din basm: „când văzu o dihanie mare și groaznică la înfățișare viind cu urgie mare spre dânșii aci zburând și aci târându-se pe pământ, Făt frumos, în loc d-a se speria de focul ce sufla pe nara dreptă și de viscolul ce ieșea din nara stângă, și în loc d-a lua la sănătoasa spre dreapta sau stânga ca să se dea la o parte înaintea urgiei sale, merse drept înainte-i și începu să răsucească paloșul deasupra capului gata de lovit.

Balaurul ajungând aproape de el, coti la dreapta și întoarse capul cel vărsător de foc ca să prăpădească pe îndrăznețul ce-i călcase cuprinsurile, dar Făt frumos, mai iute ca vântul, repezi paloșul și cât te ștergi la un ochi, capul cel înflăcărat căzu la pământ.

Balaurul scoase din piept un răget de durere de se cutremură pământul, și se întoarse numaidecât cu partea stângă ca să-și înghețe dușmanul, dar până să prindă de veste, căzu și acest cap în țărână și după el la minut și celălalt care nu era bun de nicio treabă.

Atunci începu să iasă din răni o gârlă de sânge negru și puturos care năvăli spre Făt frumos întocmai ca vâjoiul la munte după o ploaie ca găleata, dar n-apucă s-ajungă până la el, căci calul dintr-o opintitură fu tocmai în slava cerului."[31]

Ca și în cazul zmeilor, nu toți balaurii au aceeași forță, iar imagistica malefică se succede de la mic înspre mare, într-o

---

31 *Ibidem*, pp. 88-89.

gradație hiperbolică: „– Acum, zise calul, o să dăm de fratele cel mai mare și mai rău al celor doi balauri, care are șapte capete, dar să nu te înfricoșezi ci să sari bărbătește în cârca șarpelui între cele șapte capete și să te ații cu paloșul gata: [...] Făt frumos se făgădui că va face întocmai, și când văzu o lighioană cât o namilă viind spre el furioasă ca ceasul rău și șuierând din câte șapte capete și vărsând foc și venin, el stătu pe loc, și cum ajunse la o palmă de loc numai departe de el, se ridică în scări după cal drept pe gâtul șarpelui între cele șapte capete."[32]

În basmul de față, imaginea răului este reprezentată și sub forma blestemului malefic pe care bunica, o zână rea, îl aruncă asupra nepoatei pentru faptul că aceasta este rodul dragostei dintre o zână și un muritor, lucru de neconceput, uneori, în lumea lor: „ – Ești frumoasă, să fii de mii de ori mai frumoasă și să nu îmbătrânești niciodată; însă inima ta să fie rece ca astă apă și să nu poți iubi până ce inima ta nu se încălzi de o dragoste fără de veste. Pân-atunci oricine se va atinge de tine să împetrească, oricine va încerca să te fure să împetrească și oricine te va săruta înainte de răsăritul soarelui să împetrească. Te osândesc să rămâi în veci fecioară, și să scapi de această vrajă numai atunci când vei iubi, să fii în veci de vânt nebătută și de soare neajunsă și să capeți mântuirea numai atunci când vântul te va bate și soarele te va ajunge. În sfârșit vei scăpa atunci când vei face și tu ce a făcut și muma ta, când vei iubi și tu un muritor, când vei fi și tu de voinic sărutată la lumina soarelui cum a fost mama ta. Atunci tu vei putea fi fericită, vei putea trăi liniștită și vei putea gusta dulceața acestei vieți. Tot atunci mumă-ta va scăpa din închisoarea la care am osândit-o, vraja care depărtează palatul ei de orice

---

[32] *Ibidem*, p. 90.

pas omenesc va pieri și tatăl tău se va schimba iarăși în om și va putea trăi cu iubita sa în pace ani lungi și fericiți. Ca să nu îmi ziceți însă că sunt rea, iată că îngăduiesc ca vitejii cei mai viteji dintre muritori să poată să vie pân-aci și să-ți vorbească în voie; însă ca păzitor al tău strașnic și neînduplecat îți pun chiar inima ta. Numai atunci când se va putea îndupleca ea, numai atunci să scăpați."[33] În folclorul românesc, blestemul este văzut ca un act de magie verbală rezultat al unei judecăți demonice ori al unei răzbunări malefice.

Imaginea maleficului este reprezentată și de ținuturile apocaliptice în care, întotdeauna, sălășuiește răul, imagistica acestora fiind pe măsura demonilor care le locuiesc: „ – Stăpâne, o să ne coborâm pe tărâmul celălalt și o să vezi lucruri ce n-ai văzut de când ești și lighioane ce nu ți-a trecut nici prin gând că se găsesc pe lume, dar să nu te sperii că te-ai dus pe copcă.

– Fii pe pace, răspunse Făt frumos, și se coborâră ca o săgeată pe o câmpie întinsă plină de oase omenești.

– ... te păzește însă să nu te izbești sau să atingi cu ceva unul din aceste oase că te-ai prăpădit fără doar și poate, că toate se vor scula de pe unde sunt și se vor năpusti spre noi și vor cădea peste noi grămadă de ne vor copleși cu greutatea lor. [...] Acum să te ții și să vezi ce grozăvii erau înaintea ochilor lor. Maică Doamne ce mai de lighioni!, ce mai de dihănii!, ce mai de spurcăciuni groaznice!, parcă a tunat și le-a adunat: lei groaznici la înfățișare, pardoși setoși de sânge, inorogi cu trei coarne mari d-un stânjen, balauri înveninați, scorpii groaznice la vedere, râși fioroși, pisici sălbatice, vulturi uriași, ciuhurezi năprasnici, în sfârșit toate lighioanele cele mai primejdioase stau tolănite pe iarba verde și dormeau mai toate cu câte un ochi, care cum apucase și încotro le năpădise somnul prin mij-

---

[33] *Ibidem*, pp. 101-102.

locul câmpiei."[34] În basme, aceste spații sunt străbătute de Făt – Frumos mai mult sau mai puțin întâmplător, iar atmosfera, semnele și prevestirile malefice se succed odată cu primii pași făcuți în ele. De cele mai multe ori, aceste spații nu se pot elibera de întunecatele imagini ale răului decât în urma confruntării dintre acesta și bine și ieșirea victorioasă a celui din urmă.

Cel de-al treilea basm în care am analizat funcția imaginii este *Zâna – Stelina*, basm cules de Tudor Pamfile și unul foarte asemănător cu povestea Fraților Grimm, *Albă ca zăpada și cei șapte pitici*. În acest basm, imaginea maleficului este reprezentată de o zână invidioasă care se numea Frumoasa – Lumii și care era nimeni alta decât mama bună a zânei Stelina, maleficul ascunzându-se și de această dată, ca și în basmul precedent analizat, acolo unde este cel mai puțin așteptat să se afle: „Că nu întotdeauna părintele se uită cu drag la feciorul lui și nu întotdeauna mama își piaptănă fata cu pieptene de corn și o îmbracă veșnic cu cămașă de in. [...] Acu`, cic-a fost odată o zână frumoasă, mântuirea pământului; și așa de frumoasă, că nu se mai găsea alta pe fața lumii la fel ca dânsa. Și-o chema Frumoasa – Lumii. Dar de ce? Apoi ușor lucru: pentru că una era. De, a fi avut ea multe bogății,- dar frumusețea ei era cea mai de seamă avere. Toată ziulica se gătea și se împodobea, iar seara, înainte de culcare, mergea la oglinda vrăjită și-o întreba:

– Oglindă, oglinjoara mea,
Spune-mi, că numai tu știi bine:
Mai este cineva pe lume,
Să fie mai frumoasă ca mine?

---

[34] *Ibidem*, pp. 85-89.

Iar oglinda năzdrăvană îi răspundea:

– Stăpână, stăpână, multe chipuri frumoase-s pe lume,
dar ca tine nu-s.

Și zâni-i venea să înnebunească de bucurie, Dacă și-ar fi putut ieși din oase și s-ar fi putut da de-o parte și să se potrivească aidoma,ar fi luat câmpii, cred eu.

Și azi așa, mâine așa, poimâine tot pe astă cărare, iacă într-o seară că-și întreabă din nou oglinda:

– Oglindă, oglinjoara mea,
Spune-mi, că numai tu știi bine:
Mai este cineva pe lume,
Să fie mai frumoasă ca mine?
Și i-a răspuns oglinda:

– Stăpână, stăpână, mult ești tu frumoasă pe lume, dar Zâna – Stelina te întrece cu zece.

Când a auzit Frumoasa – Lumii una ca asta, cerul să fi picat pe dânsa și pământul să-i fi fugit de sub picioare, și nu s-ar fi mâniat într-atâta. Dar cine-mi era Stelina, rogu-te? Apoi chiar fata ei! Așa! Și din clipa aceea nu mai putea Frumoasa – Lumii s-o vadă în ochi. În față, nu i-a spus un cuvânt dar a luat-o în bețe, de mțnie și necaz, că-i găsea nod în papură la fiștecare lucru: că nu-i așa, că-i pe dincolo. Ba o ținea de rău, ba o blăstăma, până când, într-o zi i-a spus:

– Să te duci, muiere, de la casa mea, că te omor; să te duci și înapoi să nu te mai întorci."[35]

Mama bună sau vitregă, invidioasă pe copiii ei ori ai so-

---

[35] *Ibidem*, pp. 21-22.

ținului, adesea este descrisă ca fiind o vrăjitoare care își folosește forțele în scopuri malefice și care, de multe ori, pentru a-și atinge țelul se transformă, ca să nu fie recunoscută, în babă, baba fiind considerată, în gândirea folclorică, drept o ființă vândută diavolului. Pentru a-și atinge scopul josnic și întunecat, baba nu ezită să se folosească de obiecte care în urma unei vrăji devin malefice, aducătoare de moarte. Acest fapt reiese foarte bine din următoarele fraze: „Într-o zi iaca vine la ușa bordeiului o babă uscată și moartă de drum; și baba se roagă de fată s-o lase să mâie peste noapte acolo. Și fata neștiind, nebănuind cine-i, o primește, că se arăta baba așa de bucuroasă, că-ți venea să crezi că-i sfântă, nu altceva. Ba, după vorbă și sfat îndelungat, fata se învoiește să-i caute baba în cap. Cataroiul atâta aștepta. Scoate din brâu o undrea lungă și-o străpunge pe fată drept în tâmple. Zâna – Stelina rămâne moartă locului, iar baba, care nu era altcineva decât preacurata de Frumoasa – Lumii, plecă, bătând din palme de bucurie, să ajungă acasă, să-și întrebe oglinda și să afle ce i-a mai spune. [...] Iar la un luminiș, unde-i păru și ei că se mai simte pe lume, iaca-i iese o babă bătrână, cu traista pe umeri. Și-i zice baba:

– Ara, nepoțico, da` nu ți-i rușine să umbli așa? Poate te-a vedea, sufletelule, cineva, că uite, umblă lumea încolo și încoace! Iaca tot am eu niște primeneli la mine; na-ți o cămeșă, dar să bagi de seamă să n-o rupi, că de acolo de sub sprânceana dealului, purced să se întindă satele cu oamenii ieșiți la munca câmpului.

Stelina, bucuroasă peste măsură de întâlnire și de dar, luă cămeșa din mâna babei și se îmbrăcă repede; dar, cum și-o puse pe ea, simți o amorțeală și pică moartă la pământ. Iar baba, afurisita de Frumoasa – Lumii, crăpând de bucurie, în-

călecă pe calul dracilor și dete vânt spre curte, să ajungă în grabă, să-și întrebe oglinda de mai este ori ba pe lume femeie mai frumoasă ca dânsa."[36]

Și în acest basm actul demonic este prezent. El este reprezentat de blestemul malefic pe care Zâna – Stelina îl aruncă asupra mamei ei: „– Maică, măiculiță! strigă Zâna – Stelina, cineva pe lume mă chinuie, dar aceea

Aibă patul cucului
Și hodina vântului.
Că nici cucul n-are casă
Și nici vântul țar – aleasă!

Iar seara, cum era seara ceea frumoasă și liniște deplină în văzduh, iată că vine, de departe, așa un vuiet ca o împușcătură de pistol. Numai nu s-a lămurit ce era, ci tocmai peste o săptămână ajunse vestea și pe la bordeiul hoților, că Frumoasa – Lumii a plesnit de necaz că nu-și poate ucide fata." [37]

Astfel, intenția de bază și rolul vrăjitoarei (ale babei) și ale mamei vitrege (uneori chiar mamă bună) rămân aceleași, ambele fiind considerate imagini ale invidiei, egoismului și răutății care sunt denunțate în basme. Așadar, principala funcție a imaginii în basm este de a reflecta atributele binelui, respectiv ale răului, precum și lupta dintre aceste reprezentări, luptă din care învingător iese întotdeauna binele.

---

36 *Ibidem*, pp. 23-24.

37 *Ibidem*, p. 25.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română, *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996

*** Basmele românilor, vol. VI, Editura Curtea Veche Publishing, București, 2010

Boia, Lucian *Pentru o istorie a imaginarului*, Traducere din franceză de Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000

Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965

Durand, Gilbert *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Traducere din limba franceză de Mugurași Constantinescu și Anișoara Bobocea, Editura Nemira, București, 1999

Eliade, Mircea în Cuvânt înainte, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico – religios*, Prefață de Georges Dumézil, Traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994

Frye, Northrop *Anatomia criticii*, În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu. Prefață de Vera Călin, Editura Univers, București, 1972

Jacobi, Jolande *Psihologia lui C.G. Jung. O introducere în ansamblul operei*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2012

Meslin, Michel, Știința religiilor, Traducere de Suzana Russo, Editura Humanitas, București, 1993

Ricœur, Paul *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, Traducerea din franceză de Magdalena Popescu și Valentin

Protopopescu, Editura Trei, București, 1998

Ștefănescu, Dorin, *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Editura Paideia, București, 2015

Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2001

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor,* Traducere de Muguraș Constantinescu, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Polirom, Iași, 2004

DESCRIPTIVUL ÎN BASMELE CULTE ROMÂNEȘTI ȘI FRANCEZE

Maria POPA

Basmele culte românești ale secolului al nouăsprezecelea, în esență, prețioase prin felul în care scriitorii au prelucrat subiectele și motivele specifice creației populare, au stat la baza dezvoltării literaturii fantastice de mai târziu. *Basmul cult francez* sau basmul de autor a cunoscut o mare expansiune în timpul clasicismului, la sfârșitul secolului al șaptesprezecelea. Aceste scrieri se remarcă printr-un mai pronunțat indice auctorial. Acum își fac apariția basmele lui Charles Perrault, ale Doamnei d'Aulnoy, ale lui Jean La Fontaine, ale Domnișoarei L'Héritier sau Doamnei de Murat. Basmele cu zâne, considerate ca fiind invenția lui Perrault și a discipolilor săi, sunt construcții culturale ale timpului, fiecare narațiune este o marcă originală făcută de prezent, iar diversitatea versiunilor unui basm sunt rezultatul muncii, al memoriei și imaginației povestitorilor.[1]

---

1 Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Ed. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1992, p. 27.

I
IMAGINEA CARE VISEAZĂ ÎN BASMUL EMINESCIAN

Proza lui Mihai Eminescu merită să fie citită pentru ceea ce este ea însăși, chiar dacă prozatorul se află în umbra poetului. În scrierile sale de proză „valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.”[2], afirmă Tudor Vianu. Eminescu e un povestitor fantastic care nu observă realitatea, ci și-o imaginează, într-un mod original, cu multiple semnificații. „Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității.”[3] Descrierile fantastice apar în proza eminesciană și în basmul *Făt-Frumos din lacrimă*. Descrierea furtunii în momentul luptei dintre Făt-Frumos și Mama Pădurilor are o semnificație spirituală: „Cerul încărunți de nouri, vântul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un proroc al perzării.”[4] Întreaga natură este personificată, apare ca o ființă însuflețită, cu puteri demonice. Tabloul este hiperbolizat, capătă dimensiuni uriașe. În momentul în care cele două forțe se află în luptă, natura se dezlănțuie. Punctul culminant este momentul când antagonistul, reprezentat de Muma Pădurii, este învins. Această înfrângere trezește furia naturii cosmice, întruchipată într-o imagine apocaliptică, în care natura se descătușează. Trăirile celor două personaje sunt diferite.

---

2 Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura Gramar, București, 2000, p. 95.

3 *Ibidem*, p. 96.

4 *Antologia basmului cult*,vol. I, Prefaţă de Ioan Şerb, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 57.

Făt-Frumos „bău putere", primește forțe noi, „un foc nestins îi cutreieră cu fiori de răcoare toți mușchii"[5] și reușește să o nimicească pe „babă." Totul se află în mișcare, totul este personificat, natura cosmică și natura terestră sunt un tot unitar. Asistăm la o metamorfoză totală. Cerul se preschimbă, „încărunțește de nouri", preia înfățișarea Mumei Pădurii, vântul se face simțit și auzit prin imaginile auditive și motorii, „geme rece", scutură casa. Fulgerele – „șerpi roșii" – despică norii. Apele personificate „latră", iar tunetele se mai aud în depărtare ca o prorocire a dezastrului.

Dacă pe Alecsandri îl interesa pitorescul lucrurilor, pe Eminescu îl fascinează adâncimea lor morală, e de părere Vianu. Comparațiile morale la Eminescu ilustrează o trăsătură vizibilă printr-una spirituală. Făt-Frumos împreună cu fata Genarului „fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi."[6] Alte comparații au caracter diafan și fantomatic: fața împărătesei era „mai albă ca argintul crinului", „haina fetei Mumei pădurii „albă și lungă părea un nor de raze și umbre", ochii ei erau albaștri „ca undele lacului", iar degetele „ca din ceară albă."[7]

Simbolistica argintiului și auriului[8] are o anumită relevanță iconică în contextul basmului. Imaginile cromatice din basm scot în evidență diferitele semnificații ale acestor metale prețioase.

Aurul, prin tradiție, este considerat cel mai prețios dintre metale, „metalul perfect." În India se spune că ar fi lumină minerală, la Eminescu acestă lumină fiind sugerată prin „ni-

---

5 *Antologia basmului cult*,vol. I, ed. cit., p. 56.

6 *Ibidem*, p. 60.

7 *Ibidem*, pp. 51-55.

8 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1995, pp. 139, 154-157.

sipul de *aur*", prin petalele „fluturelui albastru stropit cu *aur.*" Aurul e definit ca un produs al focului, solar, regal, divin. Imaginile din basm în care este decrisă sala palatului trimit la această semnificație, sala palatului susținută de „stâlpi și de arcuri, toate de *aur.*" Aurul-lumină reprezintă simbolul cunoașterii, nemurirea. În tradiția greacă, el evocă Soarele, prin fecunditate, bogăție, centru al căldurii, dragoste, lăcaș al luminii, cunoaștere, strălucire. Părul împărătesei era „galben, ca *aurul*", la fel era și părul Ilenei, tot de *aur*. Această strălucire înseamnă cunoaștere, dragoste, căldură. Aurul se mai asociază imortalității, inteligenței cosmice active, atribuindu-i-se proprietăți apotropaice și tămăduitoare.[9] În basm, „baia de *aur*" poate avea o astfel de proprietate curativă.

Argintiul redă adâncimea expresivității. Analizând simbolistica *argintului*, acesta se raportează la Lună, aparține lanțului simbolic lună-apă, fiind un principiu feminin, pasiv, lunar, apos, rece. E în contrast cu aurul care este un principiu activ, masculin, solar, diurn, produs de foc. Argintul corespunde albului, iar aurul, galbenului. Alb și luminos, argintul este simbolul purității redat de transparența cristalului, de limpezimea apei de reflexele oglinzii, de strălucirea diamantului, prin „oglinda de *argint*" *sau* luna care e de *argint*, cetate e „poleită cu *argint.*" La Eminescu umbrele sunt *argintii*, crinii sunt de *argint,* drumul împărătesc e acoperit cu prund de *argint*. În simbolistica creștină, argintul reprezintă înțelepciunea divină, așa cum aurul evocă dragostea divină pentru oameni,[10] în basm icoana Maicii Domnului e „îmbrăcată în *argint.*"

La Eminescu, „intensitatea fastuoasă a culorii deosebește

---

9 Cf. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 15.

10 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 139.

basmul său de modelul popular în măsura în care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc”[11], afirmă T. Vianu. Multitudinea pietrelor prețioase, aurul, argintul, intensificarea fabulosului, atitudinea descriptivă sunt evidente în acest sens. Eminescu se îndepărtează de linia tradițională, părăsind mijloacele atistice populare. Basmul eminescian are ceva gotic, remarcă G. Călinescu, prin casele cu arcuri înalte, lebede, viziuni lunare, dar miezul e adânc românesc.[12]

Eminescu păstrează structura populară a basmului, reconstituind episoadele și tipologia tradițională, într-o manieră romantică. Stereotipia basmului este înlocuită cu epitetul poetic, peisajul e sensibilizat.[13] Insula spre care pornește Făt-Frumos seamănă cu insula lui Euthanasius din *Cezara* și cu peisajul selenar din *Sărmanul Dionis*. „Luna răsărise dintre munți și se oglindea într-un lac mare și limpede, ca seninul cerului [...] în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crâng de arbori verzi și stufoși, se ridica un mândru palat de o marmură ca laptele.”[14] Peisajele lui Eminescu se aseamănă cu cele baroce, în măsura în care peisajul baroc se descoperă a fi o natură „inventată”, organizată și perfecționată, în care detaliile pot fi reale, dar „ansamblul încetează să mai aparțină realității.”[15] Condensarea imaginii în „momentul ei cel mai acut”, pe care o întâlnim în baroc, o remarcăm și la Eminescu. Astfel, basmul debutează prin-

---

11 Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 101.

12 Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București, 1985, p. 283.

13 Cf. Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 183.

14 *Antologia basmului cult*, vol. I, ed. cit., p. 53.

15 Diana Adamek, *Ochiul de linx – Barocul și revenirile sale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p. 69.

tr-o imagine abstractă, ce îndeamnă la meditație filozofică: „În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului, pe când Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului..."[16] Surpriza și efectul neașteptat caracterizează o mare parte a literaturii baroce. În basmul eminescian, aceste tehnici le descoperim în momente cheie ale povestirii: „Împărăteasa [...] atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adâncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată", „Ca prin farmec peri izvorul și copacii și Făt-Frumos trezit ca dintr-un somn lung, se uită împrejur. Atunci văzu chipul cel luminat al Domnului, ce mergea pe valurile mării, care se plecau înaintea lui, întocmai ca pe uscat." [17]

În *Făt-Frumos din lacrimă* adormirile și visele sunt dese. Basmul e „plin de somnuri", afirmă G. Călinescu. Fata Mumei pădurii doarme pe umerii voinicului; Făt-Frumos, prefăcut în izvor, doarme până ce Dumnezeu îl trezește din acel „somn lung". Genarul îi aruncă fetei sale o batistă în față, creându-i o stare de amnezie, asemănătoare somnului, baba miazănoapte doarme un somn cataleptic „întinsă pe laiță și înțepenită ca moartă." Aceeași babă îi dă lui Făt-Frumos mâncare preparată cu somnoroasă care-i strecura un „somn de plumb prin toate vinele lui."[18] Făt-Frumos mai doarme pentru a o vedea pe fata babei transformată în duh. Alături de mireasa lui, în patul de flori, somnul e binefăcător pentru împărăteasă care-și recapătă vederea.[19] În culturile arhaice, *somnul* este asociat morții temporare sau unei călătorii în lumea de dincolo.

---

16 *Antologia basmului cult*, vol. I, ed. cit., p.51.

17 *Ibidem*, pp. 52-61.

18 *Antologia basmului cult*,vol. I, ed. cit., pp. 63-64.

19 Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*,Vol II, Editura Minerva, București, 1976, pp. 175-176.

În mitologia greacă, Somnul (*Hypnos*) este frate geamăn cu Moartea (*Thanatos*). Proba somnului, proba veghei este una din încercările eroului din basm. La romantici, somnul și visul, visarea cu ochii deschiși (reveria) reprezintă modalitatea de a depăși contingentul și de a se confunda cu universul, de a se întoarce într-un timp mitic, fără azi și fără ieri. Somnul la Eminescu e o imitație a Nirvanei și un antidot al durerii.[20]

Visul, ca „simbol al aventurii individuale, atât de adânc înrădăcinat în intimitatea conștiinței și care iese de sub controlul propriului ei creator, ne apare drept expresia cea mai tainică și mai impudică a ființei noastre."[21] În *Făt-Frumos din lacrimă* starea de visare are un rol deosebit. Fata Mumei Pădurilor îl visase pe Făt-Frumos în vreme ce torcea, cu ochii pe jumătate închiși; vede „într-un vis luciu ca oglinda" cum trebuie să fie îmbrăcată la nunta ei.[22] De remarcat că în oglinda visului, imaginea nu trimite referențial către o realitate dată în prezent, ci la una viitoare, ideală, abia dorită. Este, în termeni fenomenologici, o imagine protensivă, cu atât mai mult cu cât e sugestivă printr-o *mise en abyme*, pusă în adâncul somnului.

Spațiul oniric în *Făt-Frumos din lacrimă* este ușor de recunoscut. Eroul are parte de două nașteri divine, una din lacrima Fecioarei, a doua din porunca Domnului care remetamorfozează izvorul în ființă umană. Ioana Em. Petrescu va sintetiza imaginile onirice care apar în basmul eminescian: lumina, golul din vis, întinderile nesfârșite ale mării sau pustiul care sunt străbătute în spaimă. Palatul din insulă, al împăratului vecin, fratele de cruce al lui Făt-Frumos are toa-

---

20 Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 178.

21 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 454.

22 Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, ed. cit., p. 187.

te caracteristicile onirismului eminescian: luna, apele, lacul, toate albastre și senine, apoi nisipul auriu, cerul sernin, insula cu pădure de „smaragd", palatul alb, strălucitor, sălile care au un „cromatism ritualizat", de aur și argint, tăcerea adâncă din care se nasc, în visele propriu-zise, „plutiri de îngeri diafani și cântece joase", asemănătoare ritualului funebru din slujba ortodoxă.[23] Florile din grădina Ilenei au luminiscențe onirice: „Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, roșie-închise și albe."[24] Urmăriți de Genar, Făt-Frumos și fata au mișcări încete, lente, ineficiente, ca într-un vis: „Apoi li se păru că nu mai pot merge, asemene celor ce vor să fugă în vis și cu toate aceste nu pot."[25] Imaginația este ființa însăși, ființa producătoare a propriilor imagini și gânduri, afirmă Gaston Bachelard. Această imagine înceată a celor două personaje creează „ființa terestră", pe când mișcarea imaginată care devine dinamică creează „ființa aeriană". Făt-Frumos și fata aparțin celor două lumi și sunt legați prin pământ și aer.[26]

Luna, deasupra pădurii crescută din peria aruncată de Făt-Frumos, e „palidă" și trece „prin nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci."[27] Din năframa aruncată în urmă, pentru a scăpa de Baba Miazănoapte, nu se întinde un lac de poveste, ci un „luciu întins, limpede, adânc, în a cărui oglindă bălaie se scălda în fund luna de argint și stelele de foc."[28] Imaginea focalizează aici două dimensiuni, dar

---

23 Cf. Ioana Em. Petrescu, *Eminescu modele cosmogonice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București, 2000, pp. 132-133.

24 *Antologia basmului cult*, vol. I, ed. cit., p. 55.

25 *Ibidem*, p. 60.

26 Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Editura Univers, București, 1997, p. 112.

27 *Antologia basmului cult*, vol. I, ed. cit., p. 65.

28 *Ibidem*, p. 66.

pe aceeași axă verticală, făcând posibilă „întâlnirea" iconică – specular – între spațiile de sus și cel de jos. Spațiile onirice prin care trece Făt-Frumos sunt întinderea infinită a pustiurilor din miez de noapte, răscolite de „schelete înalte" care urcă „drumul lunei", pe un fundal de „muzică lunatecă...o muzică de vis."[29]

Visul, în opera eminesciană e o prelungire și o repetare a existenței treze[30], afirmă Ioana Em. Petrescu. Iar visul ca stare de veghe, cu multiple semnificații, atinge la Eminescu culmi din cele mai înalte. Romanticii au acceptat aventura cu riscurile, șansele și eșecurile ei și au reînviat câteva mari mituri, așa cum afirmă Albert Béguin. Printre aceste se numără mitul Unității universale, al Sufletului lumii și al Numărului Suveran, al Nopții, al Inconștientului, mitul Visului în care imaginea devine simbol și limbaj mistic. Visul e o stare intermediară între somn și veghe, un amestec a două moduri de conștiință, în care orice proces inconștient al creșterii fiziologice e presimțit în mod obscur.[31] Mitul visului aduce și numeroase ispite printre care divinizarea inconștientului, renegarea celeilalte jumătăți a vieții. Visul nu mai este doar una din fazele vieții noastre în momentul în care ne regăsim în comunicare cu realitatea profundă. Geniul oniric pune în legătură momente despărțite în timp, ființe și obiecte depărtate în spațiu. Visul și Noaptea devin simboluri prin care spiritul „exprimă spulberarea lumii sensibile." Noaptea pentru romantici e absolutul la care ajungi prin înlăturarea lumii simțurilor. Romanticii au știut că visul „nu e fecund decât dacă prin el, insul ar putea deveni mai profund și s-ar

---

29 *Ibidem*, p. 67.

30 Cf. Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 128.

31 Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Editura Univers, București, 1998, pp. 87-124.

întoarce de acolo în viața conștientă", văzută cu alți ochi. „În inima visului sunt singur", afirmă Albert Béguin. Lucrurile, ființele au o viață cu totul nouă, în fața noii făpturi „care am devenit." În urma visului, totul se schimbă, ca după o lungă absență, iar „singurătatea visului ne scoate din jalnica noastră singurătate. Din străfundurile tristeții care ne îndepărtase de viață, se înalță cântul celei mai curate bucurii."[32]

Alături de starea de visare, asociată somnului, în basm apare în repetate rânduri *zborul*. În mituri și în vise zborul exprimă o dorință de sublimare, de căutare a unei armonii interioare, de depășire a conflictelor. Visul avântului în zbor se sfârșește în coșmar al căderii, ca expresie simbolică a realității trăie, a eșecurilor reale. Imaginea zborului este un substitut ireal al acțiunii care ar trebui înfăptuită.[33] Făt-Frumos o răpește de trei ori pe fata Genarului. Prima dată „când se lumină de ziuă", a doua oară noaptea și a treia oară când „soarele era sus de tot". „Zburau amândoi prin pustiiul lungului mărei, ca două abia văzute închegări ale văzduhului."[34] Genarul zboară și el „ca spaima cea bătrână în urma fugiților"[35]. A doua răpire aduce din nou imaginea zborului, de data aceasta nocturn. „Ei fugeau cum fug razele lunei peste adâncile valuri ale mării, fugeau prin noaptea putie și rece ca două visuri dragi."[36] În al treilea zbor ei merg prin aer foarte iute, încât se pare că pustiurile și marea fug, iar ei stau pe loc.

Visul zborului, susține Gaston Bachelard, este supus unui proces al „elementelor ușoare" și al „elementelor grele", fiind

---

32 Albert Béguin, *op. cit.*, pp.512-516.

33 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 487.

34 *Antologia basmului cult*, vol. I, ed. cit., p. 59.

35 *Ibidem.*

36 *Ibidem*, p. 60.

de două feluri, zbor ușor sau zbor greu. În jurul acestor caracteristici cele două tipuri de zboruri acumulează bucurie sau suferință, avânt sau oboseală, activitate sau pasivitate, speranță sau regret, bine sau rău.[37] La Eminescu, zborul oniric este atât zbor greu cât și ușor. Primul și al doilea zbor este dificil, în măsura în care dușmanul, reprezentat de Genar, îi urmărește și ei trebuie să prindă avânt, să se îndepărteze de el. Este un zbor obositor, al suferinței, deoarce Genarul îi ajunge și o ia pe fată de lângă Făt-Frumos. Al treilea zbor este cel ușor, deoarece antagonistul nu îi mai ajunge. Este zborul bucuriei, al speranței, al activității, al binelui. Zborul oniric și-a atins scopul, este acea „călătorie imaginară" care angajează substanța psihică.[38]

II
ARHITECTURA IMAGINALĂ A SOMNULUI LA CHARLES PERRAULT

Prima poveste în proză a lui Charles Perrault, *Frumoasa din Pădurea adormită*, este „după toate aparențele cea mai lucrată"[39], ea cunoscând trei versiuni: una în caietul de lux, alta în jurnalul „Mercure galant" și versiunea definitivă în volumul din 1697. Povestea este compusă din două istorii, pe care editorii de literatură pentru copii le separă uneori: povestea Frumoasei care se înțeapă cu un fus și doarme 100 de ani, apoi este trezită de un Prinț și episodul căpcăunei, mama Prințului care îi amenință pe copiii Frumoasei și pe prințesă.

---

37 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

38 *Ibidem*, p. 29.

39 Muguraș Constantinescu, *Poveștile lui Perrault. Discurs narativ și simbolistică*, Editura Universității Suceava, Suceava, 1996, p. 75.

Marc Soriano stabilește două surse principale care au stat la baza poveștii. Prima este un fragment din *Anciennes Chroniques de Perceforest*, din care s-a inspirat în scena zânelor care anunță darul și scena în care prințesa se înțeapă cu fusul. A doua sursă de inspirație este povestea *Soarele, Luna și Talia*, de unde ar putea parveni structura generală a poveștii și mai ales motivul Frumoasei și al căpcăunei. Influența *Pentameronului* lui Basile este simțită la anumite detalii, aici copiii se numesc Soarele și Luna, iar la Perrault Aurora și Zori-de zi. În afară de aceste surse livrești, ar trebui admise și surse orale care explică „această impresie de coerență și unitate pe care o degajă povestea", susține Soriano.[40] Comentariul specialiștilor contemporani este rezervat în ce privește sursele orale, Marie Louise Tenèze descoperă doar patru versiuni ale acestei povești și consideră că în ciuda formei populare, povestea se leagă de surse livrești, *Pentameronul* de Basile și două opere anonime din secolul al paisprezecelea.

Povestea *Frumoasa din Pădurea adormită* este plasată sub semnul timpului. Somnul de o sută de ani al prințesei, zâna bătrână care nu mai ieșise de cincizeci de ani, prințesa care se înțeapă la deget la cinsprezece-șaisprezece ani, Prințul care intră în castel după o sută de ani, ei își vorbesc patru ceasuri, cei doi soți trăiesc împreună, pe ascuns, doi ani, Căpcăuna vrea să-l mănânce pe nepotul ei după opt zile. Toate aceste precizări temporale „întăresc și evidențiază tema timpului" și „contrazic atemporalul specific poveștii tradiționale"[41], e de părere Muguraș Constantinescu.

În această poveste se remarcă prezența descriptivului ca

---

40 Marc Soriano, *op. cit,* p. 129.

41 Muguraş Constantinescu, *op. cit.*, p. 76.

mișcare narativă dominantă. „Descriptivul embrionar”[42] apare încă din titlu, prin numele *Frumoasa* și prin determinantul *adormită*. Dar, în mod evident, descriptivul e mai ales portretistic, iconic. Portretul Prințesei care nu este stereotipic ca în povestea tradițională, este prezentat din mai multe stări, de veghe sau somn și la vârste diferite. Un prim portret este cel imaginat, prin darurile zânelor. Este portretul prințesei ideale: cea mai frumoasă fată din lume, bună la suflet, cu o grație desăvârșită în tot ce face, bună dansatoare, bună cântăreață, care știe să cânte la toate instrumentele.[43] Fata, la cincisprezece sau șaisprezece ani, e „iute și cam zglobie”, apoi înfățișarea ei se schimbă după leșin într-o imagine angelică: „Ai fi jurat că-i un înger, atât era de frumoasă; căci leșinul nu-i șterse culorile vii ale chipului: obrajii îi erau rumeni și buzele roșii ca mărgeanul”.[44] Frumusețea fetei era răpitoare, parcă aparținea unei alte lumi, „avea în ea ceva strălucitor și dumnezeiesc”[45]. Portretul ei la douăzeci de ani, fără a lua în calcul suta de ani cât dormise, este tot gingaș cu „pielea un pic cam tare, cu toate că arăta albă și frumoasă.”[46]

Ideea de somn asociată adormirii este sugerată chiar de titlu. Adormirea poate fi privită ca o probă de inițiere, de naștere la o altă viață, de trecere la o altă stare. Somnul Frumoasei înseamnă viață și nu moarte, înseamnă o întoarcere asupra sinelui, necesară trecerii de la copilăria activă la adolescența reflexivă. Cum somnul nu o privește doar pe tânăra fată, ci întreaga curte, ar putea simboliza un ecou al vechilor

---

42 *Ibidem.*

43 Cf. Charles Perrault, *Frumoasa din Pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 92.

44 Cf. Charles Perrault, *op. cit.*, p. 94.

45 *Ibidem*, p. 97.

46 *Ibidem*, p. 101.

obiceiuri de doliu, care pretind o viață în ritm încetinit.[47] Părinții au încercat să o protejeze pe fată și i-au pregătit cea mai frumoasă cameră din palat. Zâna adoarme toată curtea și îi pregătește fetei cele mai plăcute vise.

Descrierea palatului adormit din perspectiva Prințului, „personajului descriptor"[48] se face pas cu pas, pe măsură ce înaintează în castel. „Pătrunse în prima curte a castelului și ceea ce văzu din prima clipă ar fi putut să-l înghețe de spaimă. Era o tăcere înfricoșătoare: pretutindeni domnea imaginea morții și peste tot zăceau trupuri de oameni și de animale ce păreau lipsite de viață. Dar, după nasul roșu și fața rumenă a slugilor, își dădu seama că nu erau decât adormiți"; „Prințul străbătu o curte mare, pardosită cu marmură; urcă o scară, apoi intră în sala străjilor. [...] Trecu prin mai multe camere înțesate de gentilomi și de doamne, toți dormind duși, unii în picioare, alții așezați. Intră apoi într-o cameră aurită de sus până jos, unde văzu, pe un pat cu perdele date în lături, cea mai frumoasă priveliște întâlnită de el vreodată: o prințesă [...] a cărei neasemuită frumusețe avea în ea ceva strălucitor și dumnezeiesc."[49] Prințul străbate palatul, trece prin el într-o înaintare gradată, în trepte. Prima curte îi provoacă spaimă, prin atmosfera lugubră, terifiantă. Tăcerea înfricoșătoare este asociată cu imaginea morții. Moartea ca imagine ce i se dezvăluie Prințului arată trupuri de oameni și de animale, lipsite de viață. Moartea nu este o realitate, ci doar o aparență. E o imagine înșelătoare, deoarece oamenii doar „păreau" lipsiți de viață. Tabloul în care au fost surprinși în clipa aceea ne dezvăluie existența vieții care a fost conservată, „nasul

---

47 Cf. Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, p. 235.

48 *Ibidem*, p. 76.

49 Cf. Charles Perrault, *op. cit.*, p. 97.

roșu și fața rumenă." A doua curte pe care prințul o străbate este acoperită cu marmură, ceea ce denotă luxul, urcă apoi o scară, spre o altă cameră, a străjilor. Va străbate mai multe încăperi pline de slujitori adormiți, pentru a ajuge în final la camera aurită, a Prințesei. Tot acest traseu dificil al căutării amoroase, în trepte, labirintic, dintr-o cameră în alta, asociat imaginii morții va oferi în cele din urmă „cea mai frumoasă priveliște", a Prințesei care s-a lăsat descoperită. Moartea ca model imaginal are rol de vehicul spre lumină, „camera aurită" este deghizarea frumuseții, a exuberanței, a vieții.

Ca simbol, „moartea este aspectul perisabil și destructibil al existenței", prin moarte se pătrunde în lumi necunoscute. Pentru Prinț, această aparență a morții este „revelație", la final va găsi ceea ce a căutat. Pentru prințesă moartea ca adormire înseamnă „eliberarea de forțele negative și regresive, descătușarea forțelor ascensionale ale spiritului." [50] Moartea este „sora somnului", cu putere regeneratoare. La capătul acestui somn, prințesa va deveni un alt om, pregătită pentru viață.

Dacă la începutul poveștii arhitectura castelului era simbolică, „după o sută de ani", ea devine pur descriptivă. La fel este și interiorul, cu apartamentul de lux în care dormea Frumoasa. Totul exprimă ideea de lux, de fast, al interioarelor regale, o imagine barocă, de frumusețe, strălucire și măreție. Cum se explică această „pierdere" în semnificație simbolică, în favoarea unei descrieri obiective? Interesant de observat, deocamdată, e faptul că *exteriorul* e interiorizat și adâncit simbolic, pe când *interiorul* e descris obiectiv, perceput din exterior.

Simbolistica pădurii în această poveste este complexă și bogată. Funcțiile imaginii pădurii în perioada clasicismului

---

[50] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 314.

sunt numeroase și păstrează ecoul pădurii din Evul Mediu. Considerată ca loc al singurătății, al rătăcirii, al refugiului, pădurea poate fi în același timp atât „respingătoare și dezirabilă, protectoare și trădătoare."[51] Aici pădurea este supranaturală, miraculoasă, este opera zânei-nașă, descrisă după adormirea fetei: „într-un pătrar de ceas crescuse, de jur împrejurul parcului, atât de mulți copaci, mari și mici, de tufișuri și de mărăcini, împletiți și înghesuiți, că nici om, nici fiară n-ar mai fi putut străbate prin ei și atât de înalți, că nu se mai putură zări decât vârfurile turnurilor castelului, și ele numai de departe."[52] Această pădure e foarte deasă, bizară, funcția ei fiind de a proteja somnul din castel. E într-un fel „falsă", deoarece viața care se găsește aici este adormită, e fermecată pentru că se deschide doar la venirea Prințului și numai pentru el singur. Vegetația pădurii nu dispare la sfârșitul celor o sută de ani, rămânând în continuare să protejeze dragostea conjugală a Prințului.[53] Pentru psihanaliști, pădurea simbolizează inconștientul datorită întunecimii și înrădăcinării sale adânci. Pădurile, în mitologie, erau consacrate unor divinități. Codrul sacru sau pădurea era un centru al vieții, o rezervă de răcoare, de apă și de căldură, ca un fel de matrice. Pădurea ca simbol matern, ca sursă a regenerării, intervine în visul fetei exprimând o dorință de securitate și de înnoire. Este expresia puternică a inconștientului.[54] E un simbol în care straturi de imagini (dispuse simultan și nu succesiv) se află încastrate, precum în celebrele păpuși rusești Matrioșka: pădurea adăpostește castelul, care conține „camera aurită",

---

51 Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, p. 194.

52 Charles Perrault, *op. cit.*, p. 95.

53 Cf. Muguraș Constantinescu, *op. cit.*, pp.195-196.

54 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *(vol. II)*, p. 36-37.

care o adăpostește la rândul ei pe Frumoasa adormită. Ca simbol, această pădure „are un mister ambivalent, generatoare a stărilor de spaimă și de calm, de apăsare și de simpatie, asemenea manifestărilor puternice ale vieții." Somnul fetei e liniștit, pădurea îl protejează.

Jacques Barchillon[55] remarcă cu finețe că trezirea Frumoasei servește ca pretext unei „broderii" plină de spirit artistic în care autorul se situează de partea modernilor. Această faimoasă *querelle* este o opoziție profundă, o înfruntare a două direcții sau opțiuni culturale diferite. Disputa se dă pe mai multe fronturi. Anticii apără Antichitatea păgână în numele religiei creștine, se concentrează asupra epopeilor moderne, naționale și creștine și asupra limbii (franceza sau latina) care ar trebui adoptată pentru inscripțiile de monumente. Modernii, printre care și Perrault, exaltă timpul modern, aplicând conceptul de progres științific la literatură și artă. Modernii au criticat Antichitatea prin argumentul rațiunii, prin argumentul gustului și cel religios. „Progresiștii cred că înaintarea în cunoaștere, dezvoltarea civilizației și influența benefică a rațiunii contribuie la o mai bună, mai cuprinzătoare înțelegere a acelor valori perene și universale care nu erau mai puțin reale în vremurile de demult, ci doar insuficient percepute."[56] Singurul argument pe care cei vechi îl mai aveau de partea lor – și aceasta ca rezultat al efortului umaniștilor Renașterii – era frumosul.

În așa-numita *Querelle des Anciens et des Modernes* Perrault a fost, cum am spus, de partea modernilor. Putem

---

55 Jacques Barchillon, *Perrault's Tales of Mother Goose*, The Pierpont Morgan Library, New York, 1956, vol. II, *apud* Marc Soriano, *op. cit.* p. 131.

56 Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p. 38.

vorbi – în orizontul basmului – de un sâmbure deja „romantic" în plin secol clasic? Se pare că da. Prin publicarea *Poveștilor*, Perrault le opune celor antice, lipsite de o morală adevărată. Perrault este responsabil pentru prelucrarea folclorului într-o formă literară sofisticată, pe care o învestește cu o finalitate morală, cu un simț al onoarei pentru a influența comportamentul copiilor cu bun gust.[57] Perrault a fost sincer cu privire la intenția sa de a îmbunătăți manierele celor tineri. În Prefața la *Poveștile în versuri* (1695), el a consemnat că oamenii cu bun gust au recunoscut valoarea substanțială a basmelor: „Ei au fost bucuroși să remarce că aceste nimicuri nu sunt pure nimicuri, ci conțin o morală folositoare și că povestea hazlie a fost aleasă cu scopul de a pătrunde mai ușor în minte, într-un fel care să instruiască și să distreze totodată."[58]

Perrault este modern prin ideile subînțelese din poveștile sale, iar așa-zisa sa înfrângere a fost înșelătoare, dovada vie o reprezintă poveștile sale care, mai mult decât mărci elocvente ale trecerii de la clasicism la romantism, s-au impus prin valoarea lor intrinsecă, dovedindu-se pe drept cuvânt nemuritoare.

---

[57] Jack Zipes, *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilisation*, Routledge , New-York, 1991, p. 16.

[58] Charles Perrault, *op. cit.*, p.3.

BIBLIOGRAFIE

Adamek, Diana, *Ochiul de linx – Barocul și revenirile sale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004

Antologia basmului cult,vol. I, Prefață de Ioan Șerb, Editura pentru Literatură, București, 1968

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul – Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, Editura Univers, București, 1998

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*,Vol II, Editura Minerva, București, 1976

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București, 1985

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri (vol I)*, Editura Artemis, București, 1995

Constantinescu, Muguraș, *Poveștile lui Perrault, Discurs narativ și simbolistică*, Editura Universității Suceava, Suceava, 1996

Cubleșan, Constantin, *Antologia basmului cult românesc*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994

Perrault, Charles, *Frumoasa din Pădurea adormită*, Editura pentru Literatură, București, 1968

Petrescu, Ioana, Em., *Eminescu modele cosmogonice și viziune poetică*, Editura Universal Dalsi, București, 2000

Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1964

Velay-Vallantin, Catherine, *L'histoire des contes*, Ed. Librairie

Arthème Fayard, Paris, 1992

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români,* Editura Gramar, București, 2000

Zipes, Jack, *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilisation,* Routledge, New-York, 1991

O LUME A BASMULUI ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*

Rareș ȘOPTEREAN

I
CONSIDERAȚII INTRODUCTIVE

În evoluția literaturii române, opera lui Dimitrie Cantemir reprezintă un moment de cotitură prin care se schimbă modelul narativ non-fictiv al cronicarilor cu proza artistică, un act de percepție a lumii prin intermediul creației.

Valoarea literară a *Istoriei ieroglifice,* izvorâtă din istoria trăită și asumată de autorul narator, a fost remarcată și demonstrată, printre alții, de: Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu, G. Călinescu, Al. Piru, Elvira Sorohan[1].

Cum sublinia P. P. Panaitescu, „opera lui Cantemir se integrează în cultura noastră cu rădăcini în trecut, cu prelungiri în viitor. El nu este o minune a culturii noastre, nici un izolat. În acest chip el apare nu micșorat, ci mărit, de vreme ce întotdeauna perspectiva unei creații este mai mare când

---

[1] Beneficiem de numeroase ediții ale romanului și de multe interpretări, printre care: Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor,* București, Editura Minerva, 1978; Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, București, Editura Cartea Românească, 1970; Doina Curticăpeanu, *Arhipelagul baroc,* în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* București, Editura Minerva, 1975.

e pusă în cadrul societății și poporului din care face parte”[2].

Din cei 50 de ani neîmpliniți ai vieții sale, Cantemir a petrecut peste 30 în străinătate, în Turcia și Rusia. Această precizare este importantă pentru evaluarea locului său în cultura românească deoarece, indiferent de depărtarea lui de patrie, învățatul a continuat să gândească și să scrie românește ca orice cărturar de acasă. Capodopera literară care este *Istoria ieroglifică* a fost scrisă la Constantinopol, iar opera majoră a lui Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor,* în ultimii ani ai exilului său în Rusia. Prin limbă, idei, informație și atmosferă, aceste opere se înscriu însă în fruntea scrisului românesc al timpului. Opera și viața lui Dimitrie Cantemir se îmbină într-un tot, pe care nu l-am putea numi armonios, din cauza aspectului chinuit, cu contraziceri, accente de luptă, care merg de la marile concepții politice generale până la rivalitățile personale, momente de seninătate ale umanistului și omului de știință, toate împreunate într-o viață de pasiune și de creație[3].

Dimitrie Cantemir, mezin al unei familii de seamă, se naște la 26 octombrie 1673, iar soarta sa este imediat hotărâtă, tatăl său, Constantin, pune un mare accent pe educarea constantă a tânărului încă din primii ani. Astfel, Ieremia Cacavela, preot grec, originar din Creta[4], este adus din Muntenia și așa începe inițierea viitorului succesor la tron în tainele filozofiei și ale literaturii, alături de limbile străine care circulau la acel moment, latina și greaca.

La vârsta de numai 25 de ani, Dimitrie Cantemir își pu-

---

[2] P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera,* Editura Academiei R.P.Română, București, 1958, p. 258.

[3] Sesiune științifică Dimitrie Cantemir, *300 de Ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei R.S.România, București, 1974, p. 66.

[4] I. D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir,* Editura Junimea, Iași, 1973, p. 13.

blică la Iași prima sa lucrare, *Divanul* sau *Gâlceava Înțeleptului cu Lumea,* carte ce încearcă să rezolve eterna dispută dintre trup și suflet, patimă și rațiune, sfânt și profan. Însă virtuțile literare se vor consolida în cea mai importantă operă literară a lui Dimitrie Cantemir *Istoria ieroglifică,* terminată în 1705. G. Călinescu o numește „adevărat Roman de Renard” românesc.[5]

Istoria ieroglifică este o scriere cu un caracter deosebit în cadrul literaturii noastre din epoca feudală. Este pe de o parte o scriere cu caracter istoric prin faptul că în ea este vorba de personaje reale care au trăit într-o anumită perioadă istorică din viața celor două țări românești; dar pe de altă parte este și operă literară prin procedeele artistice folosite de autorul ei pentru a ne comunica conținutul de fapte[6]. Farmecul principal al scrierii lui Dimitrie Cantemir îl constituie *narațiunea făcută pe baza alegoriei,* în care psihologia personajelor din lumea reală a substituit-o perfect prin *imagini* reprezentând animale și păsări corespunzătoare[7].

Istoria ieroglifică, scrisă la Constantinopol între 1703 – 1705, este considerată primul roman din literatura română, un roman alegoric sau roman parabolă. Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, tabloul politic al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boierești în Moldova și în Țara Românească, dintre Cantemirești și Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două țări, a patrupedelor (țara Leului) și a păsărilor (țara Vulturului).

---

5 George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 2003, p. 44.

6 I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 89.

7 *Ibidem*, p. 91.

II
LUMEA PERSONAJELOR

Romanul lui Cantemir transformă personalitățile în personaje, mișcare subtilă, alimentată de extraordinara putere de fabulație, mijloace alegorice și sensurile de profunzime.

Istoria ieroglifică aduce în prim plan o „gâlceavă" de proporții a animalelor, care pare a se extinde în interiorul operei, cuprinzând pe nesimțite întregul ei univers. Abordarea personajului a fost ghidată de câteva idei de fundal prezente în majoritatea abordărilor critice ale romanului. Cea mai importantă dintre acestea ar fi descifrarea, în literatura critică, a particularităților care decurg din tipologia personajului, înfățișat sub masca animalieră, asemenea personajelor de basm, dar pentru care scriitorul oferă o „cheie" spre modelul real; alta este legată de dinamica dintre referință și ficțiune în realizarea personajului.

Dimitrie Cantemir imaginează un univers fantastic, populat de păsări (valahii) și patrupede (moldovenii), în care preocuparea generală se îndreaptă spre găsirea conducătorului potrivit. Animalele (care păstrează semnificațiile din bestiarele medievale) se adună pentru a alege un conducător, dar discuțiile deviază și vorbitorii dezbat în discursuri retorice impecabile problema apartenenței de rasă a Struțo-cămilei (Mihai Racoviță), hibrid monstruos și simbol al dezechilibrului lumii. Pentru ca Struțo-cămila să poată stăpâni peste patrupede, Corbul (Constantin Brâncoveanu) poruncește înlăturarea Inorogului (Dimitrie Cantemir), moștenitorul de drept al tronului, pentru a cărui capturare este mobilizată întreaga lume a păsărilor. Vicleanul Hameleon (Scarlat Ruset), profitând de încrederea pe care Inorogul o avea în nobi-

lul ambasador al păsărilor, Șoimul (boierul muntean Toma Postelnicul), imaginează o capcană diabolică, îl capturează pe Inorog și îl vinde unui Crocodil (bostangiu turc), căruia îi era dator, dar și pentru a se răzbuna pe Inorog. Promițându-i Crocodilului daruri de preț, Inorogul se eliberează, refugiindu-se în Imperiul peștilor (turcii). Între timp, în țara patrupedelor, pe tronul ce se cuvenea Inorogului, Corbul îl așează pe ginerele său, Vidra (Constantin Duca). Acesta se dovedește a fi un conducător nemilos și un personaj nerecunoscător față de protectorul său. În momentul în care Corbul se recunoaște neputincios în privința Vidrei, intervine Inorogul. El fusese ajutat de vrăjitorii cei buni, (unchi ai domnitorului) la curtea căruia se ascunsese un timp, și de fratele său, Filul – elefantul (Antioh Cantemir). Tiranul din țara patrupedelor este alungat, Corbul este înfrânt, ordinea este restabilită. Toate animalele sărută cu smerenie *copita* biruitorului Inorog. Inorogul obliga chiar și pe dușmani a-i recunoaște calitățile. Hameleonul, prietenul invidios și trădător, îl descrie astfel: „vios, vlagos, ghizdav și frumos/ Ca soarele de luminos/ Ca luna de arătos/ Și ca omătul de albicios ieste./ Ochii șoimului/ Pieptul leului/ Fața trandafirului/ Fruntea iasiminului/ Gura bujorului/ Dinții lăcrămioarelor/ Grumadzii păunului/ Sprancenele corbului/ Părul sobolului/ Manule ca aripile/ Degetele ca radzele/ Mijlocul pardosului/ Statul chiparosului/ Pelița cacumului/ Unghele inorogului/ Glasul bubocului/ Și vartutea colunului are”[8]. Portretul făcut de Cantemir face trimitere spre portretul personajului ideal din basmul românesc, construit din trăsături cu caracter superlativ, în primul rând comparația cu soarele, cu luna și cu omă-

---

[8] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție de P. P. Panaitescu și Ion Verdeș, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 314.

lul ambasador al păsărilor, Șoimul (boierul muntean Toma Postelnicul), imaginează o capcană diabolică, îl capturează pe Inorog și îl vinde unui Crocodil (bostangiu turc), căruia îi era dator, dar și pentru a se răzbuna pe Inorog. Promițându-i Crocodilului daruri de preț, Inorogul se eliberează, refugiindu-se în Imperiul peștilor (turcii). Între timp, în țara patrupedelor, pe tronul ce se cuvenea Inorogului, Corbul îl așează pe ginerele său, Vidra (Constantin Duca). Acesta se dovedește a fi un conducător nemilos și un personaj nerecunoscător față de protectorul său. În momentul în care Corbul se recunoaște neputincios în privința Vidrei, intervine Inorogul. El fusese ajutat de vrăjitorii cei buni, (unchi ai domnitorului) la curtea căruia se ascunsese un timp, și de fratele său, Filul – elefantul (Antioh Cantemir). Tiranul din țara patrupedelor este alungat, Corbul este înfrânt, ordinea este restabilită. Toate animalele sărută cu smerenie *copita* biruitorului Inorog. Inorogul obliga chiar și pe dușmani a-i recunoaște calitățile. Hameleonul, prietenul invidios și trădător, îl descrie astfel: „vios, vlagos, ghizdav și frumos/ Ca soarele de luminos/ Ca luna de arătos/ Și ca omătul de albicios ieste./ Ochii șoimului/ Pieptul leului/ Fața trandafirului/ Fruntea iasiminului/ Gura bujorului/ Dinții lăcrămioarelor/ Grumadzii păunului/ Sprancenele corbului/ Părul sobolului/ Manule ca aripile/ Degetele ca radzele/ Mijlocul pardosului/ Statul chiparosului/ Pelița cacumului/ Unghele inorogului/ Glasul bubocului/ Și vartutea colunului are”[8]. Portretul făcut de Cantemir face trimitere spre portretul personajului ideal din basmul românesc, construit din trăsături cu caracter superlativ, în primul rând comparația cu soarele, cu luna și cu omă-

---

[8] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție de P. P. Panaitescu și Ion Verdeș, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 314.

tul. Unele metafore (*ochii șoimului, sprânceanele corbului* sau *fața trandafirului, gura bujorului, dinții lăcrămioarelor)* sugerează, prin modul de construcție, aceeași asociere cu creațiile populare (basmul) și cu limbajul figurativ specific acestora. E un portret compozit, format – ca într-un puzzle – dintr-o succesiune de imagini diverse.

Chiar și atunci când Râsul (Mihai Ruset) propune vânarea și închiderea Inorogului, el îi adresează implicit un elogiu: „Carile, la mâna cadzind, într-o ogradă îcongiurată cu apă lată îl vom închide și la loc îngust și strampt îl vom trimite. Unde el la loc slobod și la câmp larg a trăi deprins fiind, de necaz, în curânda vreme în melianholie, din melianholie în buhabie, din buhabie în slăbiciune, din slăbiciune în boală și, în sfârșitul tuturor, din boală în moarte va cădea, și așea, de tot numele din izvorul vieții se va șterge”[9]. Nu trebuie să trecem cu vederea firea aprigă a Inorogului, fiară neîmblânzită, imposibil de capturat într-o confruntare directă. Prețuiește demnitatea mai mult decât viața, lucru absolut firesc într-o epocă în care valorile cavalerești creează un cod moral bazat pe onestitate, demnitate și curaj. De observat în acest fragment cele două serii de imagini; cele care reprezintă închiderea, recluziunea forțată (trecerea de la deschis la închis); cele care – în paralel – se asociază stărilor sufletești, existențiale. Ambele marchează restrângerea, reducția, ștergerea treptată până la căderea în moarte.

Probabil Dimitrie Cantemir a avut momente în care a căzut în *melianholie*, gândindu-se dacă nu cumva osteneala sa va fi în zadar și va rămâne urmașilor săi ca o scriere hieroglifică dintr-o piramidă egipteană. De aceea insistă pe faptul că *timpul* nu astupă gurile morților și nu șterge lumina vieții,

---

9 *Ibidem*, p. 203.

dacă dorim să pătrundem în adâncurile istoriei. Omul este pieritor, dar în aceeași măsură apare diferit de mediul care-l înconjoară. El este singura ființă care poate aspira la nemurire prin creație.

Inorogul – Dimitrie Cantemir, autorul lucrării – este prezentat ca posesor al unor virtuți ce lipsesc celorlalți eroi din povestire. Autorul își fixează masca fantasticului Inorog, excepțional, pentru că era unic, desăvârșit și de aceea era vânat fără încetare. Venirea Inorogului se petrece atunci când mulțimea păcatelor o cere. Masca animalieră care îi îmbracă pe toți trimite direct spre o lume a reacțiilor primare, o lume instinctuală. Animalele sunt împărțite în regnuri – păsări, animale, organisme acvatice, ținând de un habitat natural, care, în mod firesc, le restricționează libertatea de mișcare. Orice organism viu este însă infinit adaptabil, iar mediul constituie pentru bestiarul cantemirian mai degrabă o emulație, un pariu cu firea sau – preferând cuvântul sciitorului – cu „hirișia”. Accidentele sunt inevitabile, iar rezultatul acestor acte eșuate sunt ființe imperfecte, structuri polimorfe, dar incomplete: hibrizii, încremeniți într-un stadiu al dezvoltării, fluturi monstruoși al căror destin este pecetluit. Un catalizator al purității este necesar pentru a separa apele de uscatul acestei lumi, a cărei esență rămâne totuși maniheistă. Aspirațiile ființei sunt încorporate în imaginea Inorogului, animal fabulos ale cărui puteri miraculoase sunt simbolizate de cornul din frunte. Spirit unificator, simbol al justiției, „săgeată spirituală”, el are capacitatea de a detecta impuritățile și de a le anihila[10]. Fără îndoială că Dimitrie Cantemir cunoștea aceste calități excepționale atribuite Inorogului în momentul

---

[10] J. Chevalier și A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, 1995, p. 216.

în care s-a hotărât să întruchipeze el însuși acest personaj din *Istoria ieroglifică*. Inorogul va intra în vârtejul evenimentelor, cu riscul de a avea soarta atâtor pretendenți la domnie.

În concepția populară, destinul Inorogului stătea sub semnul divinității, oamenii fiind, potrivit cronicarului, „supt vremi", ca și Dimitrie Cantemir, care parcă simte că, în țările române, se instaurează treptat domnia răului. Inorogul întruchipează binele, lupta pentru dreptate și libertate. Fiecare dintre personaje este un adversar al lui Cantemir, fiecare eveniment este parte a unui complot universal împotriva Inorogului. Este un personaj tragic: el suferă un șir de vitregii ale sorții, se simte supus unei adversități a destinului.

Cadrul în care evoluează personajul este un motiv literar de impact, cel al lumii de *basm,* predominant în prima parte a romanului. Aici, personajele sunt definite prin relația dintre logos și rațiune. Ele primesc pe rând un rol principal sau un rol secundar, transformându-se fie în cel care trage, pentru moment, firele acțiunii, înclinând, temporar, balanța evenimentelor într-o anume direcție, ori fiind simplu susținător, după cum îi dictează interesul, intrând în joc de partea altor personaje. Iar personajele intră și ies din scenă într-un du-te-vino necontenit, revelându-și prin vorbe și fapte, adeseori prin nume, natura sau impostura. Spațiul în care acestea se mișcă este unul vast și fantastic.

Relația dintre ficțiune și realitate este în cazul de față, un exemplu grăitor de proliferare a fanteziei. Personajele ficțiunii sale sunt reprezentative, într-o țesătură complexă și crepusculară, pentru o galerie a veacului, așa cum reiese ea în mare parte din bestiarele medievale, pe de o parte, care codificau virtuți și vicii prin simbol și alegorie, dar și din romanul popular, și nu numai, mai ales dacă avem în vedere

spațiul occidental, care fixează coordonatele gustului receptării. Cele două componente ale românității, după viziunea lui Dimitrie Cantemir, pe de-o parte valahii/păsările, și, pe de alta, moldovenii/jigăniile (animalele), reprezintă entități deosebite comportamental, în fruntea lor fiind Vulturul, respectiv Leul, unitare în esență. Păsările erau considerate mesageri ai zeilor, aripile lor – manifestări ale puterii spiritului. Dar ușurința păsării în a se deplasa are adesea aspect negativ, simbolizând haosul. Jigăniile/animalele, în schimb, sunt arhetipul straturilor profunde ale instinctului și ale inconștientului, simboluri ale energiilor cosmice, ca semne zodiacale, fiind în legătură cu cele trei niveluri ale universului: infern, pământ și cer. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir este compus și din animale fantastice (inorogul/unicornul), simboluri consacrate mitologic, dar și din animale inventate de autor (coracopardalis, struțocămila ș.a.), corespondente lumii contemporane lui, plină de intrigi și finalități de cruzimi excesive și nu o dată gratuite.

Supus „pactului fantasmatic”, sintagmă împrumutată de E. Sorohan de la Philippe Lejeune, personajul cantemirian reunește trăsături comune personajului de basm sau fabulă, din punct de vedere tipologic. Masca animalieră specifică fabulei, pe care o îmbracă personajul, la fel ca alegoria, ne introduce în dimensiunea fantasticului, categorie a basmului. De aici rezultă o serie de caracteristici specifice fabulei: unidimensionarea personajului și caracterul burlesc, ca și de asemenea tipul eroului nedreptățit; triumful final al eroului, care anulează pertinența moralei fabulistice, este mai de grabă de reținut ca o transgresie de basm.

Putem constata balansul între basm și fabulă, ambele specii cu mare priză la cititor, ca sursă de inspirație inova-

toare pentru un scriitor capabil să surprindă esența sufletului popular, construindu-și personajele pe planuri suprapuse.

Doina Curticăpeanu subliniază o trăsătură definitorie care îl deosebește pe Dimitrie Cantemir de cronicari, importantă pentru procesul de ficționalizare, dar și pentru evoluția personajului: lipsa „pretenției obiectivității”[11]. El își asumă libertatea de a-și înfățișa personajele însuflețite de propriile-i visuri și ambiții, păstrându-și totuși o percepție cât se poate de obiectivă asupra lumii în care se mișcă acestea.

Personajelor, la fel ca celor de basm, exponente ale unei situații arhetipale – lupta pentru putere și supraviețuire, în cazul de față – , ale unei narațiuni exemplare, le sunt atribuite diverse funcții, dar marea lor majoritate trăiesc o viață efemeră, în care domină confuzia valorilor spirituale universale. În acest *theatrum mundi*, unde păcălitori și păcăliți se intersectează cu embleme ale binelui sau răului, cu prototipuri ale prieteniei, abilității, înțelepciunii sau cu forme fără conținut, cărora se străduiesc zadarnic a le da consistență, eroul-protagonist este cel care reface sensul conform ciclului firesc al existenței.

III
MODELUL PORTRETISTIC

Modelul portretistic realizat de Cantemir este un joc estetic, elaborat, dar, în ciuda afirmației autorului, care s-a nevoit să realizeze o corespondență între modelul real și masca animalieră, procedeul și-a cerut *obolul* și a iradiat în

---

[11] Doina Curticăpeanu, *Arhipelagul baroc*, în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743)*, Editura Minerva, București, 1975.

modalitatea caracteristică ficțiunii, dându-le personajelor o viață proprie. La Cantemir, fantasticul, alegoria au o aură de originalitate în formă și în conținut. Șirul personajelor din *Istoria ieroglifică* demonstrează clar că cele mai multe dintre ele nu aparțin faunei reale a Țărilor Române. Așa, de pildă, Leul, Pardosul, Moimâța, Camelopardalul (girafa), Filul, Crocodilul, Hameleonul, Struțocămila, Papagaia – majoritatea personaje cu roluri importante în desfășurarea intrigii. Acest lucru demonstrează că Dimitrie Cantemir nu și-a cules sursele din rezervorul tradiției autohtone și, mai ales, faptul că ceea ce îl interesează este funcția simbolică a măștilor zoomorfe, posibilitatea lor de dialog semantic, nu gradul lor de familiaritate[12].

Chiar dacă *Fiziologul*[13] (carte tradusă în Țările Române în secolul al XVII-lea) a influențat scrisul românesc, urmele sale fiind vizibile fie în Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie, fie în *Didahiile* lui Antim Ivireanul[14], chiar dacă influența acestora asupra *Istoriei ieroglifice* este dincolo de orice dubiu, nimic nu ne îndeamnă să acceptăm că Dimitrie Cantemir avea drept punct de referință vreuna din aceste variante românești, toate doar parțiale, ale lucrării. Cel mai probabil, el cunoștea varianta latină, dar nu și pe cea greacă. Și cunoștea și imensul ecou pe care lucrarea l-a avut în cultura europeană. Prin urmare, ceea ce trebuie să înțelegem este că *el nu depindea de sursele din spațiul autohton, dar că acestea constituiau un izvor care* contribuia la formarea *unui gust, a*

---

12 Bogdan Crețu, *Inorogul la Porțile Orientului – Bestiarul lui Dimitrie Cantemir:* studiu comparativ, vol I, Iași, Institutul European, 2013, p. 44.

13 Cf. Tudor Dinu, *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat* (Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII), București, Editura Humanitas, 2011, p. 104.

14 Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 50.

unui orizont de așteptare, a unui climat cultural propriu eventualului său cititor, de care autorul nu avea cum să nu țină seama; de care știa, de fapt, să profite[15].

Cantemir nu a fost străin de surse clasice, precum celebrele lucrări ale lui Aristotel, Ovidius, Aelian, Plinius, Isidor din Sevilla, Albertus Magnus, de o întreagă tradiție a interpretării moralizante creștine[16]. Orientarea sa era una cultă, livrescă, trădând un enciclopedism rar în epocă și intruvabil pe tărâm românesc. Această trecere în revistă a posibilelor izvoare autohtone nu are deci altă intenție decât să sublinieze superioritatea surselor lui Cantemir și, în al doilea rând, să atragă atenția asupra unei orientări *populare,* orale a culturii române. Or, Cantemir se situează într-o cu totul altă tradiție: cea a enciclopedismului european, cu rădăcini în Renaștere, care s-a prelungit programatic până în epoca Iluminismului[17].

Istoria ieroglifică are forma și conținutul unui roman-pamflet. Narațiunea, fabula, basmul cu personaje se împletesc cu o profunzime de proverb, versuri și cugetări orientale și clasice, chiar și populare românești. În fond subiectul „istoriei" cantemiriene este de o savoare aparte. Lucrarea, în complexitatea și originalitatea ei, este greu de clasificat ca gen literar. Proza este ritmată, iar în unele părți, povestirea este expusă prin versuri. Stările sufletești ale Inorogului întemnițat datorită uneltirilor dușmanilor săi sunt exprimate prin comentarii ritmate, după cum revolta sa împotriva acestora îmbracă violența blestemului popular: „Munți, crăpați, copaci, vă despicați, petri, vă fărâmați! Asupra lucrului ce

---

15 *Ibidem.*

16 *Ibidem*, p. 56.

17 *Ibidem*, p. 57.

s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munții puhoaie pogoară. Lăcasele Inorogului, păşunele, gradinele, cernească-să, pălească, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească, şi pre domnul lor cu jele, pre stăpânul lor negrele (bocitoarele), suspinând, tânguind, nencetat să pomenească. Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți, şi-n amar vă primeniți!...”[18]. De remarcat aici și fraza ritmată, care amplifică suferința personajului. Narațiunea, alcătuită din 12 părți, după modelul epopeilor antice, nu respectă succesiunea cronologică a întâmplărilor, autorul inaugurând romanul cu mijlocul acțiunii. În plan artistic, primul nostru roman nu este numai o sinteză a modelelor antice și medievale, ci o creație în care limba română literară își exersează expresivitatea plastică și acustică. Dimitrie Cantemir utilizează discursurile savant-filozofice și religios-populare, precum și proza ritmată și versul lirico-satiric. El construiește dialoguri cu rol disimulator, descrie peisaje în funcție de starea sufletească a personajelor, descifrează visuri. Alegoria are rolul de a parodia slăbiciuni și vicii omenești, de a denunța ambiții și orgolii deșarte. Posibilitățile artistice ale lui Cantemir sunt imense și variate, autorul poate trece cu îndemânare de la atac violent la scriitura fină, duioasă, de la caricatural și grotesc la vibrația lirică. Adriana Babeți are dreptate să caracterizeze *Istoria ieroglifică* drept o „travestire burlescă”. Este o operă-unicat și prin extraordinarul salt pe care îl reprezintă față de tradiția culturală existentă.

Din punct de vedere literar, avem de a face cu o lucrare originală. Cantemir a conceput singur planul acestei scrieri politico-satirice, plină de alegorii, de aprecieri politice și sociale asupra vremii, îmbinate cu basme, descrieri fizice de

---

[18] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 367.

animale. Originalitatea ei nu suferă îndoială, este o calitate a scriitorului tânăr care a creat nu numai fondul, ci și cadrul scrierii sale[19]. În această scriere apar povești morale, ai căror eroi sunt animale rare, cu nume puțin cunoscute în vechea limbă românească: astfel, e pilda despre fil (elefantul) și inorog, și nu e o întâmplare că aceste două animale sunt personificarea principalelor personaje din *Istoria ieroglifică* (Antioh și Dimitrie Cantemir). Mai este de observat că denumirea oamenilor politici cu nume de animale se folosea ca un cifru diplomatic în corespondența secretă a domnilor și agenților lor la Poartă. Capuchehaia lui Brâncoveanu îi scrie că „Luna se întoarcă spre Vultur" și spune că la Poartă „Negrul au grăit Negrului celui mare și apoi m-au chemat"[20]. Dimitrie Cantemir care trăise în lumea diplomaților de la Poartă s-a folosit în chip firesc de acest „cifru" diplomatic în cartea sa, care cuprinde în parte istoria relațiilor noastre diplomatice cu Poarta.

Cantemir realizează o imagine istorică a epocii, politică și socială. Astfel, Imperiul Otoman este un „templu al lăcomiei", marii dregători sunt lipsiți de scrupule, considerând mita un drept ce li se cuvine, iar deasupra tuturor domină sultanul, în a cărui „hazna" se adună avuțiile de la Țările Române. Așa ar fi imaginea apocaliptică a cetății Epithimiei, adevărată Gomoră infernală.

Boierimea este reprezentată de „jigănii" sau „paseri" de pradă, simbolizând astfel răutatea și egoismul, aviditate în strângerea averilor, fiind bucuroasă chiar de „vărsarea sângelui" nevinovat, dacă acest lucru era necesar propriilor interese.

---

19 P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 88.

20 *Ibidem.*

Poporul este metaforizat prin imaginea „mușchelor”, Cantemir construind astfel primul personaj colectiv, atunci când relatează răscoala din vremea lui Mihail Racoviță, cauzată de crunta exploatare la care erau supuși țăranii, cărora autorul le ia apărarea pentru că ei sunt gata „pentru slobuzenie și moșie cu cinste a muri, decât prin mulți vecii cu necinste a trăi, mai de folos și de lăudat este”[21]. Pentru Cantemir scrisul este singura modalitate de a se afirma într-o lume în care domină abilitatea politică, minciuna, lăcomia și necinstea. Noblețea sa intelectuală, setea de afirmare spirituală constituie modalități ale revanșei pe care dorește s-o aibă asupra numeroșilor dușmani și asupra sorții sale nedrepte.

În multe locuri amărăciunea satirei este înlocuită cu lumea mai senină a basmelor, deși și acestea au câteodată un tâlc satiric ca acela despre alegerea porcarului ca împărat, îndreptat împotriva lui Constantin Brâncoveanu.

Cantemir este foarte popular în cultura română datorită faptului că a menținut vii tradițiile naționale, prin trecerea lor în documentele vremii. Ca și reprezentant de marcă al Academiei din Berlin, el a pus în valoare cultura română din perspectivă etnologică, folclorică, cu toate părțile sale componente: eroi, simboluri, mitologie, rituri de trecere, ritualuri, invocări etc. Simbolistica este reprezentată de Cantemir ca făcând parte din cultura populară în care se regăsesc elemente arhaice păstrate de la strămoșii noștri daci sau elemente preluate de la romani și care atestă continuitatea românilor pe aceste locuri și originea lor daco-romană. El este un deschizător de drumuri în domeniul folclorului și al păstrării tradițiilor românești.

---

21 I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 95.

Istoria ieroglifică aparține evului vechi prin simbol, vis și alegorie; aparține iluminismului prin elogiul libertății, dreptății și a egalității și prin figura despotului luminat; de romantism ține prin pasiuni puternice, prin revolta Inorgului împotriva nedreptății și prin frumoasele imagini din natură; de realism ține prin interesul pentru social, prin imaginea autentică a epocii.

BIBLIOGRAFIE

I. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ SPECIALĂ

Dimitrie Cantemir, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de istorie și Teorie Literară „G. Călinescu". Sesiune de comunicări științifice (2011; București), Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2011

Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică,* Ediție de P. P. Panaitescu și Ion Verdeș, vol. I-II, Editura pentru Literatură, București, 1964

Dimitrie Cantemir, *Opere Complete,* VIII, Ediție critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cândea, Editura Academia R.S.România, București, 1987

Lăudat, Iordan Datcu, *Dimitrie Cantemir, Viața și opera,* Editura Junimea, Iași, 1973

Măciucă, Constantin, *Dimitrie Cantemir,* Editura Tineretului, București, 1962

Panaitescu, P. P., *Dimitrie Cantemir. Viața și opera,* Editura Academiei, București, 1958

Sesiune științifică Dimitrie Cantemir, *300 de Ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei R.S.România, București, 1974

Țarălungă, Ecaterina, *Dimitrie Cantemir, Contribuții documentare la un portret,* Editura Minerva, București, 1989

II. BIBLIOGRAFIE DE INTERES GENERAL

Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică. Organologie. Muzicolgie. Studii,* II, Editura Muzicală, București, 1980

Bădărău, Dan, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei R.P.Română, București, 1964

Berza, Mihai, *Pentru o istorie a vechii culturi românești,* Culegere de studii editată cu o introducere și note de Andrei Pippidi, Editura Eminescu, București, 1985

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, București, 2003

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, Ed. Artemis, București, 1995

Coroban, Vasile, *Dimitrie Cantemir, scriitor umanist eseu,* Editura Cartea Moldovei, Chișinău, 2003

Crețu, Bogdan, *Inorogul la Porțile Orientului – Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*: studiu comparativ, vol I-II, Institutul European, Iași, 2013

Curticăpeanu, Doina, *Arhipelagul baroc,* în *Orizonturile vieții în literatura veche românească (1520-1743),* Editura Minerva, București, 1975

Dinu, Tudor, *Dimitrie Cantemir și Nicolae Mavrocordat* (Rivalități politice și literare la începutul secolului XVIII), Editura Humanitas, București, 2011

Sorohan, Elvira, *Cantemir în cartea hieroglifelor,* Editura Minerva, București, 1978

Tănăsescu, Manuela, *Despre Istoria ieroglifică*, Editura Cartea Românească, București, 1970

FUNCȚIA IMAGINII ÎN MARILE MITURI ROMANTICE – IUBIRE, ISTORIE, MOARTE

Laurențiu BĂCAN

INTRODUCERE

Deși are o istorie îndelungată, termenul *imagine* (*eikôn, imago*) s-a răspândit în majoritatea domeniilor de activitate umană, fie ele culturale, politice, economice etc., tocmai cu scopul de a numi totalitatea unor opinii, experiențe, credințe, bănuieli sau atitudini pe care oamenii le au unii față de ceilalți. Evident, activitatea literară va fi și ea afectată de brațul lung pe care imaginea îl întinde, devenind într-un târziu un punct de referință al scriiturii, influențând înseși motivele și temele literare ale diferitelor curente. De asemenea, marile simboluri precum moartea, iubirea, natura sau trecerea ireversibilă a timpului vor resimți amprenta *imagistică*, oferind cititorului unele tablouri imaginare de multe ori subsumate unui orizont ideatic, sau din contră, pentru anumite categorii sociale incomode uneori, în funcție de scopul urmărit și condițiile scrierii. Circumscriind irealități ideale în care perfecțiunea și armonia sunt predominante, ele vor crea mediul și momentul perfect al apariției unei noi mișcări ce va încerca prin activitatea sa să insereze în lume sentimentul unei vieți în care iubirea și binele nu pot fi alterate decât prin inevitabi-

lul sfârșit natural și în care, din punctul de vedere al istoriei, figurile strămoșești să fie văzute ca adevărate zeități constructive și creatoare ale unui trecut demn de luat în seamă.

Pentru a se putea vorbi de un rol al acestei imagini complexe în mișcarea literară, artistică și intelectuală numită romantism, este nevoie de o clasificare a tipurilor de imagine cunoscute în perioada apariției acestui curent, anume sfârșitul secolului al XVIII-lea. Consecințele revoluției industriale, precum și impunerea anumitor reguli sociale sau politice iscate de Iluminism au avut ca efect crearea unei noi paradigme a realității, întinzându-se asupra educației, literaturii, muzicii sau artei, atrăgând totodată și o multitudine de critici din cauza acestei idealizări.

Așadar, în funcție de marile simboluri reprezentative romantice, iubirea, moartea sau natura, putem vorbi de:

– imaginea eului (subiectivitatea trăirilor);

– imaginea trecutului și a specificului național (adorația acestuia);

– imaginea transcenderii de la viață spre moarte;

– imaginea transfigurării umane. [1]

Unind într-un tot aceste imagini specific romantice, s-ar putea vorbi de existența unei *imagini de marcă*, un concept nuclear ce are capacitatea de a reprezenta specificul și de a modela liniile de forță ale acestei mișcări. Rolul său ar deveni unul crucial în separarea romantismului de celelalte curente.

Oricât de conturat ar fi, romantismul va avea nevoie de o imagine pozitivă, individuală și reprezentativă care să îi evidențieze specificitatea și orizonturile urmărite. Dacă nu își va

---

[1] Albert Béguin le numește mituri care „descoperite sau reînnoite, (…) au constituit răspunsul romantismului la analizele extreme din secolul anterior" (*Sufletul romantic și visul*, traducere de Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1970, p. 521).

clădi o imagine pozitivă în opinia publică, orice tendință sau trăsătură nu va dobândi credibilitate și susținere. Sunt foarte multe exemple în care o personalitate culturală se bucură de o imagine foarte bună, însă este deficitară la capitolul „influență asupra publicului". Ca urmare a conviețuirii în același spațiu cultural, istoric, social, politic sau religios, imaginile sociale sunt formate pe baza unor percepții directe ori indirecte ce pot conduce la viziuni și prejudecăți asupra unor elemente definitorii ale societății, în cazul de față, ale societății romantice. Și în acest caz se dovedește a nu fi deloc inoperantă subiectivitatea trăirii, imaginile fiind izvor și piatră de temelie a acesteia. În mod concret, mărturie stau operele unor scriitori ca Byron sau John Keats (în Anglia), Lamartine, Al. Dumas, Hugo sau Stendhal (în Franța), Pușkin (în Rusia) și nu în ultimul rând Alecsandri, Gh. Asachi, I. H. Rădulescu și alții, precum – bineînțeles – cel considerat a fi ultimul mare romantic al Europei, Eminescu. În operele acestor autori primează reveria, fantasticul, meditația, situațiile excepționale, pasiuni mistuitoare și iubiri înflăcărate cu rol de suport al subiectivității sau de matrice a eului.[2]

Printre alte elemente ce definesc caracteristicile romantice precum și imaginea de ansamblu a orientărilor se află prezența unor categorii estetice noi, din care fac parte macabrul, grotescul, urâtul sau feericul, atrăgând în urma lor în mod implicit un limbaj care își regăsește izvoarele tradiționale, folclorice, bogat în expresii arhaice și în regionalisme, specifice oralității, evitat anterior, în perioadele clasicistă și iluministă.

---

[2] Cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 78.

1. IMAGINEA IUBIRII

Ca referință asupra funcțiilor pe care imaginea o ocupă în orientarea operei romantice către cititor, se poate afirma faptul că aceasta va constitui un element deosebit de important, ea fiind cea care transpune scena lumii textului, luând naștere în mintea receptorului cu scopul de a oferi o bună înțelegere subiectivă a acestui text, de cunoaștere interioară a personalității personajelor, de construcție personală a cunoașterii caracterului acestora sau a intențiilor lor. Așadar, rolul imaginii va deveni unul constructiv și deosebit de important. Un exemplu concret de prezentare a unei puternice personalități umane ce se oferă pe sine unei analize de acest tip îl constituie portretul personajului principal al operei lui Stendhal *Le Rouge et le Noir*, un tânăr de nouăsprezece ani pe nume Julien Sorel. Acesta provine dintr-o familie cu situație materială precară, însă, datorită cunoștințelor sale de limba latină, va fi luat de către primarul de Rênal ca preceptor pentru cei doi copii ai săi. Încă din fața romanului, descrierea locurilor unui orășel franțuzesc situat la munte va da naștere unor imagini vizuale ce transmit ideea unui spațiu restrâns în care posibilitățile de reușită sunt reduse, iar varianta unui succes pe plan material este și ea incertă.

Apariția lui Sorel în casa domnului de Rênal va dovedi încă o dată că rolul imaginii în societate este unul extrem de important, aceasta devenind motor al noii lumi, indiferent că este vorba de o persoană sau mai multe. Figura parțial neîngrijită a tânărului, îmbrăcămintea umilă conferă acestuia imaginea unui om lipsit de o oarecare bunăstare materială, punând în fața cititorului un personaj simplu în aparență,

însă învăluit într-un farmec aparte, necunoscut la început, dar sugerat de-a lungul operei prin admirația soției domnului de Rênal: „În salon, oricât de umilă i-ar fi fost ținuta, ea îi găsea o mare superioritate intelectuală față de toți cei ce veneau în casă."[3] Se dovedește în aceste momente un aspect social esențial, anume ideea că, în ciuda lipsei unei „imagini publice", arta de a convinge într-un mesaj public este vitală, datorită faptului că publicul căruia i se adresează va fi „sedus" întâi de către emițător, în ceea ce privește importanța, abia apoi de către mesajul său.

Imaginea unei fericiri ideale a eroului lui Stendhal va consta în conturarea perfectă a unei iubiri necunoscute până atunci și cucerită în sfârșit, totodată trăită și înțeleasă ca atare. Astfel, sensul existenței va lua cursul goanei după fericire, chiar dacă uneori metodele utilizate vor face din erou un profitor lipsit de scrupule, chiar machiavelic. Autorul se dovedește un romantic al timpului său, construind un ansamblu de imagini diametral opuse, un contrast a două lumi, cea a clasei de jos și cea aristocratică.

Prin contactul cu „lumea bună", Sorel, cu origini provinciale umile, va avea posibilitatea de a-și crea un tablou bine conturat al aristocrației, o imagine de ansamblu care îl va ajuta să înțeleagă că modul de viață al acesteia îi displace în totalitate și că, în ciuda condiției sale sociale, imaginea sa este cu mult superioară „bogătanilor": „Ce adunătură! își spuse Julien, chiar dacă mi-ar da jumătate din tot ce fură, tot n-aș vrea să trăiesc laolaltă cu ei. Într-o bună zi m-aș da de gol; n-aș fi în stare să-mi stăpânesc disprețul pe care mi-l inspiră."[4]

Sugestivitatea acestei imagini pe care Stendhal o transmi-

---

[3] Stendhal, *Roşu şi Negru*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Corint, București, 2013, p.11.

[4] *Ibidem*, p. 65.

te cititorului prin eroul său devine marcantă, oferind liberului arbitru o cale de afirmare, alegerea corectitudinii sau a incorectitudinii morale. Momentul acesta devine unul crucial, deoarece Sorel este conștient că menținerea vie a dragostei înfiripate între el și doamna de Rênal depinde mult de imaginea lui în societate, de aspectul său, atât moral, cât și – mai ales – estetic. Dovada acestei afirmații o va constitui vizita regelui în Verrières, moment în care soția primarului va reuși să îl numească pe amantul său în garda de onoare, oferindu-i un costum nou, în ciuda indignării cetățenilor: „Cum, pentru că lucrătorul ăsta mărunt, deghizat în popă, era perceptorul țâncilor lui, primarul avea îndrăzneala să-l numească în garda de onoare, spre paguba domnilor cutare și cutare, fabricanți cu dare de mână?” [5]

Încă o dată, simbolul romantic al iubirii își pune amprenta, descoperindu-ne o imagine idolatrizată a unei dragoste extreme, un tablou compozit alcătuit dintr-o multitudine de alte tablouri (cel al orășenilor frustrați, cel al doamnei de Rênal, cel al lui Julien însuși, cel al copiilor cărora le era preceptor etc.), un fel de *picture-in-picture* care va da naștere unui portret complex, plin de fascinație și curiozitate, pigmentat cu un farmec și o simplitate aparte.

Simbolul iubirii se va dovedi spre finalul romanului un punct de referință vital, imaginea portretistică a personajului principal, construită de-a lungul paginilor, fiind destructivă, devoratoare și autodevoratoare. Acest fapt va fi rezultatul încercării de asasinare a iubitei sale mai în vârstă, tot în numele iubirii și ca rezultat al tentativei (reușite de fapt de către doamna de Rênal) de informare a marchizului că Julien este de fapt un manipulator și un afemeiat (nici măcar unul

---

5 *Ibidem*, p. 78.

nobil). Datorită faptului că eroul lui Stendhal va fi condamnat la moarte, soarta imaginii sale, construită minuțios de-a lungul romanului, nu va fi una de bun augur, ci, pe măsură ce ne apropiem de final, aceasta se va fragmenta puțin câte puțin, până în pragul distrugerii totale, atrăgând după sine în prăpastia decăderii și personalitatea cu greu obținută a lui Julien Sorel. Astfel, acesta nu numai că va reveni la condiția sa socială inițială, ci – mai mult – , va lăsa în urmă imaginea unui om lipsit de orice complex, un distrugător de familii, un parvenit avar și fals, dar mai ales a unui tip de cea mai joasă speță, un criminal cu sânge rece.

2. IMAGINEA ISTORIEI

În ceea ce privește dimensiunea istorică a operei stendhaliene, cititorii vor avea surpriza și totodată plăcerea să descopere o altă față a acestui fermecător scriitor, un „Stendhal al istoriei politice[6]", raportându-ne bineînțeles la însemnările sale neterminate despre Napoleon Buonaparte, adunate în colecția *Napoleon*, însemnări realizate în două etape, despărțite de un interval de douăzeci de ani.

Prezentată sub forma a două volume, intitulate *Viața lui Napoleon* și *Mărturii despre Napoleon*, această lucrare conturează imaginea unei personalități istorice extrem de admirate de către Stendhal, mai ales din pricina faptului că marele conducător francez a dat naștere unor temelii legislative, administrative și judiciare în aproape toate țările din Europa de Vest. Fost ofițer în armata napoleoniană, Stendhal

---

6 Henri Martineau, Prefață la Stendhal, *Napoleon.100 de capodopere*, traducere de Albin Popescu, Editura Ideea Europeană, București, 2012, p.1.

va deveni prin scrierile sale istorice unul dintre primii care scoteau în evidență imaginea de fațadă a regimului din timpul Revoluției Franceze, o imagine ce ascundea dedesubtul său un tablou simbolic sugestiv: o pasiune colectivă de porniri și sentimente ce tindeau către nevoia de a străluci, de a se distinge cu orice preț, predominantă la toate popoarele peste care Napoleon își dusese armatele. Această construcție imaginală dezvăluie opacitatea unor imagini invizibile, însă existente sub acoperire.

Punctul de referință vizat îl va constitui tocmai ideea că ceea ce nu apare (dorința tăcută de afimare a națiunilor) va fi scos din adâncul său, luând trup, devenind astfel vizibil prin campaniile lui Napoleon. Practic, acesta nu face altceva decât să ofere lumii imaginea unui ideal francez considerat a fi universal, idealurile sale fiind comune cu cele nedeclarate. Stendhal se dovedește a fi remarcabil în această situație, având conștiința faptului că este martorul unei epopei formidabile. Putem vorbi în același timp de un substrat opac și în societatea franceză a acelei perioade, o imagine subliniată de autor concis, el declarând că „este indignat de josnicia a ceea ce se face, a ceea ce se povestește în Franța[7]", deși la modul general se formase deja o imagine asupra ideilor și năzuințelor franceze. Nu se poate discuta însă aici într-un mod radical nici de reprezentare și nici de reacție, nefiind pus nimic concret în față, ca atare. Pe o parte, autorul încearcă într-un mod propriu să insufle cititorilor pasiunea sa buonapartistă, recurgând la construcția unor imagini ieșite din comun ale conducătorului francez. Cu alte cuvinte, etalează în fața vederii semenilor o lumină și expune prin manifestarea ei o ființă transparentă, însă existentă ca valoare general-umană, dacă

---

7 *Ibidem*, p. 3.

nu chiar ideală. De asemenea, meritul stendhalian în această privință este crearea unui chip subiectiv și totuși obiectivizat, personal (prin actul de creație), dar proiectat impersonal în orizontul de receptare al contemporanilor.

Presupunând că imaginea de ansamblu asupra societății este comună și generală, eul intuitiv al lui Stendhal se va auto-limita, contopindu-se în pretinsa obiectivitate a lumii. Proces în care imaginalul deschide o perspectivă inversă, paradoxală, instanța auctorială „jertfindu-și" oarecum imaginea prin destituirea propriului eu narativ. Altfel spus, va renunța la viziunea sa ideatică asupra realității, în favoarea uneia ce stă sub semnul întrebării, o realitate improprie deocamdată, conformându-se fără voie – oblic – vizionarismului general. El renunță, în mod aparent doar, la opiniile sale asupra societțții, lăsându-se dizolvat în imaginea generală, amorfă a semenilor săi. Strategia sa are scopul de a insera în mentalul contemporan propria viziune, dând astfel formă unei lumi atipice, cu o multitudine de posibilități, reale numai în măsura în care s-ar raporta la datele existente. Totuși el păstrează o anume discreție prin îndemnuri la prudență, indicându-l de multe ori pe Emmanuel de Las Cases, scriitorul soldat aparținând flotei napoleoniene care a fost nevoit să își petreacă câțiva ani în Germania și apoi în Anglia din cauza participării la Revoluție, până în momentul exilului lui Napoleon în insula Sfânta Elena, trăind apoi într-o cumplită sărăcie.[8]

Concluzionând, se poate spune că Stendhal, datorită indignării sale devine un adevărat istoric romantic, cu nuanțe polemice, afirmație susținută și de faptul că el cunoștea scrierile doamnei De Staël, în special *Considerații asupra princi-*

---

[8] Cf. Gabriela Danţiş, *Scriitori străini*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 96.

palelor evenimente ale Revoluției Franceze, un volum ce îi crea împăratului o imagine negativă. Reacția sa va fi una imediată. Va lua atitudine tocmai prin scrierea de față, *Viața lui Napoleon*, afirmând: „Scriu la *Viața lui Napoleon* pentru a replica unei discreditări”[9].

Așadar, se poate observa la Stendhal măiestria cu care folosește unele imagini de o anume natură, cu scopul de a descoperi în conștiința cititorului altele, care în realitate sunt ireale. Obiectivul lui este de a imprima lumii acea imagine de care el însuși e conștient, chiar dacă utilizează un mod neobișnuit, prin ricoșeu, propriu unui „om cu două fețe”. Prin urmare, conferă o funcție proeminentă imaginii din spatele imaginii, intră în contact cu lumea pentru a descoperi dedesubtul naturii umane, miezul ireductibil al acesteia, coborând pe treptele cele mai de jos ale sufletului, ale nevăzutului, cu intenția de a insufla devenirii umane o energie nouă.

Prin apelul la natura imaginalului în evidențierea propriei gândiri istorice, prin dovada faptului că și în aria interpretării istoriei funcția imaginii este esențială, subsumată însă conștiinței imaginante, Stendhal devine unul dintre promotorii romantismului universal. Din acest motiv și referindu-ne în același timp la spusele lui Taine, cel care a reușit să definească sfera de cuprindere a operelor scriitorului francez, declarând că opera sa este orientată exclusiv spre viața sufletului, se poate spune că „Stendhal este mai presus de orice un psiholog”[10].

---

9 Henri Martineau, în *op. cit.*, p. 8.

10 Hippolyte Taine, *Despre Balzac şi despre Stendhal: încercări de critică*, traducere de Vasile Demetrius, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, No. 1005-1006, 2008, p. 43.

3. IMAGINEA MORȚII

În adâncurile lui, fiecare suflet se spune că este romantic, definindu-și într-un mod involuntar statutul, cel de stare sau condiție psihică individuală; abia apoi el subîntinde și întemeiază realitatea estetică, tot ceea ce numim creație artistică. În fapt, ca mișcare sau curent, romantismul este dependent de condiția sa primordială, aceea de stare, fără de care nu ar fi putut lua ființă. Această postură îi determină pe adepții săi să se considere niște călători prin vremuri și spații indefinite, angrenați însă într-o multitudine de lucruri mărunte și obișnuite asupra cărora predomină influența puternică a evanescenței iminente și a ireversibilității timpului. Aspect dual, în aparență contradictoriu, care generează un cadru meditativ specific. Ideea morții, deși considerată uneori o himeră mirabilă care face ca, în absolut, totul să fie mai bun decât în viața reală, de aici se naște, din tensiunea acestei stări ce hrănește actul creator. Mărturie asupra stau și versurile eminesciene:

„Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele
Cu râuri de foc si cu poduri de-argint,
Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cânt."[11]

În ciuda idealității imaginii create aici, ea pare ușor de identificat, prin simpla observare a plasamentului acelor flori care cântă, deși viețuiesc în vecinătatea unor râuri de foc și care ar trebui să arate și să fiinţeze cu totul altfel, avându-se

---

[11] Mihai Eminescu, *Mortua est!*, vol. *Poezii*, Editura Cartex, Bucureşti, 2000, p. 46.

în vedere natura existenței lor. Deci imaginea fenomenului morții nu va fi una infernală în romantism, ci din contră, va reprezenta idealul, împărătescul sau chiar iluminarea:

„Să treci tu prin ele, o sfântă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
Ia haina albastră stropită cu aur,
Pe fruntea ta pală cunună de laur."[12]

În general, moartea este privită ca un fenomen al degradării, al suferinței și despărțirii, al sfârșitului absolut. Meditația romantică asupra morții însă, deși afectată de contradicții și de o anumită ambiguitate, propune ca idee centrală trecerea dintr-un plan al existenței spre altul, o transcendere a existenței mundane spre un mediu în care aceasta nu se descompune ci, paradoxal, capătă amploare, se potențează. Astfel, *imaginea* morții romantice anihilează sentimentul fricii, dând impresia unei lumi „de dincolo" în care pericolul extincției dispare, unde moartea este de fapt eliberarea de ea însăși, un tărâm miraculos care își exercită seducția morbidă:

„Parcă-o grădină se făcea
Voios, dam să mă plimb prin ea.
Privit de flori simțeam în zi
Nestăvilite bucurii.

Și păsări ciripeau în cor
Senine cântece de dor
Și-un soare roșu auriu

12 *Ibidem.*

Smălțase flori în licăr viu.
Mireasma ierbii suia-n vânt,
Văzduhu-adie lin și blând.
E totul zâmbitor și pur
În frumusețea dimprejur."[13]

În momentele în care, aflându-se neputincioși în fața cursului normal al vieții, romanticii vor nega existența oricărui ideal pământesc. Nu moartea li se va părea dureroasă, apăsătoare sau fatală, ci viețuirea aici, pe pământ. Totodată, ei se vor feri de orice fel de consolare. Această imagine salvatoare a morții în romantism se poate lesne observa la Stendhal, în romanul *Armance*, unde se afirmă: „Zadarnic îmi făuresc cele mai înțelepte norme de conduită, viața mea nu este decât un șir lung de nefericiri și de senzații amare. Luna aceasta nu face mai mult decât cea care a trecut, nici anul acesta decât celălalt. De unde atâta îndârjire de a trăi? Îmi lipsește oare tăria sufletească? Și-apoi, ce este moartea? Prea puțin lucru într-adevăr; trebuie să fii nebun, să te lipsești de ea."[14] Așadar, privită ca loc de veșnică alinare sufletească sau ca tărâm purificator și dătător de speranță, importanța creării unei imagini feerice a morbidului este esențială în operele romantice, funcțiile sale fiind multiple.

O prelungire a meditației romantice asupra morții se va găsi până și la promotorul simbolismului românesc, Al. Macedonski. În poemele sale de dinainte de 1890, cu un caracter satirizant de factură romantică (ciclul *Nopților*), datorită puternicei forțe metaforice a anumitor pasaje, mai ales a celor

---

[13] Heinrich Heine, *Imagini de vis*, vol. *Poezii: călătorie în harz*, traducere de Ion Bentoiu, Editura Minerva, București, 2000, p. 186.

[14] Stendhal, *Armance*, traducere de Elsa Grozea, Editura Lira, București, 2012, p. 39.

din *Noaptea de noiembrie*, moartea îi provoacă poetului multiple interogații asupra rostului vieții.[15] Spre deosebire de alți romantici, Macedonski va oferi un altfel de tablou al lumii de dincolo, oprindu-se asupra condiției mortuare și descriind un macabru tragic, apăsător, cel al gropii în care omul va rămâne pururi singur.

Astfel, poemul *Noapte de noiembrie* are o importanță esențială asupra imaginii în configurarea mitului morții, finalul fiind unul fericit, sufletul abandonându-și învelișul trupesc lipsit de suflare, alăturându-se unui nou drum alături de îngeri, un drum inițiatic ce marchează un alt început. Dacă inițial, prin moarte, poetul își află „obștescul adăpost", pe măsura desfășurării poemului, condiția finitudinii devine din ce în ce mai pregnantă:

„Gândind aceste vorbe, vederile-mi senine
Zăreau din fundul gropii, târându-se spre mine,
Un șir de viermi, oribili cu corpul cenușiu;
Cu toții, pe coșciugu-mi, se urcă sau s-agață...
S-apropie minutul cu dânșii să dau față...
Priviți-i slăbiciunea sub piatra mormântală,
Și el a fost în lume întâiul dobitoc!
Mânca pe celelalte ca lupul într-o turmă...
Mâncat va fi acuma de cele de pe urmă;
« Loc viermilor să intre! »
Și viermii-avură loc...
(...)
Părea că mă duc îngeri pe-o dulce legănare...
Lăsându-mi învelișul la viermii din mormânt,

15 Cf. Dana Dumitriu, Postfaţă la Alexandru Macedonski, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Pluteam prin al meu suflet, mai sus de-acest pământ.
(...)
Din viața pieritoare, trecând în altă lume,
În viața fără moarte mă duc să strălucesc,
Și făr-a mă-nțelege, și fără s-am vreun nume,
Mă simt cu totul altul și-ncep ca să trăiesc."[16]

Nu este întâmplător faptul că Macedonski vede sfârșitul vieții ca pe un nou început. Inspirat din scrierile lui Alfred de Musset, viziunea sa asupra morții, incită către o a doua naștere, dând contur unui tablou dătător de speranță, cu funcție soteriologică. Moartea devine așadar un câștig, canalizând viața spre un nivel care o transcende și-i conferă măreție.

Paradoxul care persistă conduce la ideea că rolul imaginii în mitul morții este acela de a câștiga în final eternitatea. Și cum altfel dacă nu prin dăinuirea amintirii aici pe pământ în sufletele celor dragi a unei altfel de existență, de data aceasta spirituală?

În concluzie, tâlcul morții – după cum Novalis spunea într-unul din poemele sale intitulat *Cântecul morților*: „Învățați să prindeți tâlcul morții,/ Cuvântul vieții să-l aflați" – nu poate fi înțeles decât pornind din viața care nu i se opune, ci așteaptă această altă imagine în care să se transforme.

---

16 Alexandru Macedonski, *Noapte de noiembrie*, vol. *Excelsior*, Editura Litera, București, 1997, p. 16.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIE PRIMARĂ

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Cartex, București, 2000

Heine, Heinrich, *Poezii: călătorie în harz*, traducere de Ion Bentoiu, Editura Minerva, București, 2000

Macedonski, Alexandru, *Excelsior*, Editura Litera, București, 1997

Novalis, *Între veghe și vis. Fragmente romantice*, traducere de Viorica Niscov, Editura Humanitas, București, 2008

Stendhal, *Armance*, traducere de Elsa Grozea, Editura Lira, București, 2012

Stendhal, *Napoleon. 100 de capodopere*, traducere de Albin Popescu, Editura Ideea Europeană, București, 2012

Stendhal, *Roșu și Negru*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Corint, București, 2013

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, traducere de Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1998

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Danțiș, Gabriela, *Scriitori străini*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, București, Editura Academiei Române și Editura Gunivas, București, 2008

Dumitriu, Dana, Postfață la Alexandru Macedonski. *Poezii*, Editura Minerva, București, 1972

Taine, Hippolyte, *Despre Balzac și despre Stendhal:* încercări de critică, traducere de Vasile Demetrius, Biblioteca pentru toți, București, 2008

DANIEL TURCEA.
ARCANA ALCHIMICĂ
O poetică a căutării imaginii divine

SEBESI-SÜTÖ Ștefan-Mihai

Eli, Eli, lama sabahtani?
Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce m-ai părăsit?

Confruntarea ce se desprinde din crezul poetic al lui Daniel Turcea inflamează conștiința unui om dornic de a scăpa de sentimentul inutilității în fața unei prezențe divine ce rămâne ascunsă. Poeziile sale dobândesc astfel un rol capital, anume acela de a se metamorfoza într-o teosofie pentru a reinstitui *Cuvântul lui Dumnezeu*, panaceul, în aceeași măsură în care alchimia viza „metamorfozele progresive ale spiritului."[1]

În cazul poetului, metamorfozele spirituale corespund în aceeași măsură celor două volume în care ca un laitmotiv funcționează ideea căutării permanente a treptelor ce conduc decisiv la (re)descoperirea imaginii Dumnezeului pierdut; o criză identitară cu ismă religioasă din care va exubera revelația ultimă, *epifania*.

Epifania[2] se propune a fi în contrast cu *Entropia*[3] ce „răs-

---

1 Serge Hutin, *Alchimia*, Editura de Vest, Timișoara, 1992, p. 10.
2 Daniel Turcea, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
3 Daniel Turcea, *Entropia*, Editura Cartea Românească, București, 1970.

punde unei intenții limpezi, sprijinindu-se pe ideea unei poezii care-și inventează propria geometrie, propriul spațiu de forme pure și aparent dezordonate”[4], desființând într-o oarecare măsură ritmul tragismului ce acaparează în mod universal existența, fiind mai degrabă – așa cum poetul își subintitulează volumul – *o cântare a treptelor* ce înlătură orice urmă a îndoielii în fața unui chip divin ascuns, dezvăluind „o formă a poeziei de cunoaștere, bazată pe iluminare ce câștigă în tensiune, în dramatism. Treptat se încheagă un lirism de mari transparențe și purități în care sălășluiește un suflet extatic. Poeziile seamănă cu iceberguri care mai mult ascund.”[5]. Iată de ce „invizibilul divin se retrage tocmai în imaginile în care el se poate arăta, iar dacă se arată ca imagine el se înfățișează ca invizibil al vizibilului.”[6] Cum chipul divin pe care-l caută cu atâta ardoare nu i se poate dezvălui, poetul încearcă să-l perceapă în ceea ce i se arată, în ceea ce îl înconjoară: Terra, spațiul oriental, Țara Sin, Țara ConCavă, Țara Yemen etc. reprezentând în fond una și aceeași dimensiune metafizică pe care speră să o acceadă. Imaginile spațiilor contemplate funcționează asemeni unor rame ce încadrează adevărata esență a poeziilor lui Daniel Turcea, revelarea divinității.

Deși catalogat drept un poet ce manifestă și comportă în scrierile sale un puternic simț religios, lirismul lui Daniel Turcea ascunde un mesaj subliminal al descătușării lăuntrice prin intermediul artei, al cufundării propriului suflet în lume. Versurile scrise de poet prezintă similarități la nivelul efortului creator al alchimistului ce își transpune propriile

---

4 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Poezia*, Colecția „Canon”, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 302.

5 *Ibidem*, pp. 305-306.

6 Dorin Ștefănescu, *Poetică fenomenologică. Lectura imaginii*, Institutul European, Iași, 2015, p. 218.

vedenii într-un întreg proces de materializare a operei, gest salvator ce parcurge treptele unei imagistici infernale (*Entropia*), ajungând până la nivelul ultim al beatitudinii (*Epifania*), proiecție onirică a eliberării de sub ruinele unui univers agonizant ce în final se metamorfozează în opusul său; „separarea și unirea contrastelor" de care amintește Jung. Cele două volume, dublate de viața poetului, se dovedesc a fi complementare, având aspectul unui complementarism compensatoriu deoarece ceea ce se vădește a fi distopie imaginară devine utopie recurentă. În versurile sale poetul găsește alinare, lumea textului devine refugiu spiritual.

I
IMAGINEA UNEI LUMI DECĂZUTE.
ENTROPIA

Setea de cunoaștere a principiului divin ia forma unor viziuni obscure, mistice, ermetice, cu o cadență apăsătoare. E, în fond, ceea ce pentru Daniel Turcea devine și presupune – în termeni alchimici – *nigredo*. Rândurile scrise cu atâta patos devin sulițe tensionate, înflăcărate și însuflețite de angoase, alimentate prin imaginea fantasmagorică a sângelui ce sterilizează trăirea dar care, din contră, funcționează asemeni unui Phoenix ce din „umbră a Semnului Yang" se naște „din însăși Afara visării de lumi." Mirajul se află într-o continuă izvorâre, iar jocul cu cuvintele reliefează păgânismul unei vieți „baal" deoarece „dacă realul e visul ce ne bănuie, Tu/ ești/ și nu ești/ asfixiante ferești/ peisaje cu oameni în gură/ ploi de sânge între cruce și ură." (*Explozia*). Se păstrează totodată ideea deschiderii înspre *Afară* prin imaginea ferestrelor ce

surprind spectaculozitatea sângerie a peisajelor cu oameni.

„Simptomul unei angoase existențiale, (...), trăirea de natură carceralǎ sau aceea a unei citadele asediate”[7] sunt doar câteva elemente ce oferă lirismului lui Daniel Turcea originalitate și închidere în profunzimea unui univers imaginar în care cuvântul poetic deține întreaga putere revelatorie. Precum alchimia a „făurit imaginarii stabile, adesea foarte codificare, cu un vocabular tehnic”[8], poetul creează și dezvoltă un simț al excluziunii, alimentat de vedenii picante, agasante, ce denunță o lume răsturnată „care opune eroul – Artist omului sub vremi”[9], trăire claustrofobă din care rezultă emanația dorinței de evadare. În acest fel poetul aduce la viață peisaje sau teritorii atemporale, țara de *Afară* spre care tinde, eliberare condiționată de moartea rațiunii ce precedă înălțarea „ploilor albastre” din *Țara Sin*.

Țara Sin (despre Tao, despre Te) ilustrează un astfel de spațiu imaginar ce pare a avea rădăcini mitologice, albastrul ploilor anunțând „drumul spre infinit” de care amintesc Jean Chevalier și Alain Gheerbrant în *Dicționarul de simboluri*: „infinit și ploi albastre/ cad încet în Țara Sin/ da, Rousseau s-a aruncat pe fereastră/ de la balconul în stil empire/ și-n cădere/ până jos/ Van-Gogh a continuat să picteze/ munți de creieri de pasăre/ și de creieri de flori/ și numai morminte de grâu/ iazuri/ iazuri cu nuferi/ oglinzile vii și mai vii și mai vii/ Tao stă singur și nu cunoaște schimbarea/ o fantastic echilibrăm atâta neliniște/ Umblă-n cerc și nu cunoaște nesiguranța/ atâta, neliniște amestecată cu spaimă/ Poți să-l

---

[7] Jean Jacques Wunenburger, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2009, p. 77.

[8] *Ibidem*.

[9] Jean Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, trad. Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 223.

închipui cu mama lumii/ laudă laudă laudă/ ceai și pagode de xilofon/ fructele răcoare albă/ atomii în litere chinezești/ ninge de asemeni cu hieroglife și ideograme/ pufoase și moi alb topind/ evantaie imense și multe camelii". Poetul caută cu ardoare entitatea ce poate străbate și transcende întreaga lume așezată sub semnul profanului până când „arată cărările Yang". Văzută „vietate ca de sticlă, ca de apă clară", ea favorizează anamneza, decongestionare necesară și vitală în fața dobândirii nemuririi privită ca reînnoire a unui ciclu în care prezentul e singura cale de a trăi într-o armonie perfectă până când „lucrurile s-ar iubi pe sine". Poetul creează un univers paralel până la descoperirea „mineralelor Cărări ale Lunii." Luna, astru al nopții, apare aproape obsedant în versurile lui Daniel Turcea, simbol alchimic al stadiului de argint, *albedo*. Poetul intuiește astfel eliberarea din cadrul realității ostile prin reanimarea unei noi lumi deviată din cea actuală în care se simte încătușat. Eliberarea presupune totodată aflarea geometriei ce va conduce existența la armonizarea tuturor elementelor, structurilor și principiilor care o compun. Când se simte îndepărtat, poetul caută „vietatea" pentru a o „gâtui cu lumina zilei", având „nostalgii de mogul/ și algebru/ pe terasă sub Syrius în țările vegetației Ind" unde „viața mea se țese alături". Sinele își cunoaște apartenența la regimul diurn, solar, deși se vede într-o „casă de hârtie". Viața i se pare în acest fel efemeră, mereu sub amenințare. Poetul se vede și se simte înstrăinat, iar cum legătura dintre suflet și lume este scindată, poetul caută cu ardoare contactul cu *vietatea* într-o altă realitate, refractantă, irațională, conștientizând inutilitatea împlinirii în „lumea ochilor" pomenită de Coșbuc: „am s-o gâtui cu lumină, odată, să-mi ierte/ că la vreme de cangur, fragilă/ am săpat căutând la comori."

Avântul vizionar al poetului parcurge un drum sinuos până în punctul în care sunt destăinuite, în stilul propriu, imagini cosmogonice. Acest regres spre uterul primordial evidențiază intenția unei escapade spre origini, spre un tărâm sacru unde „S-a-ntâmplat într-o hieroglifă/ odată cu adierea vântului de mosc/ soarele a desfăcut un lotus/ la-ntretăierea a 4 linii/ și una din ele a-nceput să viseze/ Yn moale/ picură-n Yan/ sunt obosit înalt demnitar permiteți-mi/ cred că-mi va face bine răcoarea iazului". Cale ezoterică a iluminării, alchimia reînvie sensul unei duble determinări a două planuri, tot astfel cum se reliefează în versurile poetului, cel *fizic* căruia îi corespunde funcția de propulsare spre cel de-al doilea, *metafizic*, dimensiune transcendentală unde pulsațiile existențiale sunt subjugate sacralității. Din acest motiv Daniel Turcea invocă simbolul hieroglifei, semn obscurizant al învățăturii sacre, în care soarele desface lotusul, floare sfântă, ce conține cele patru elemente esențiale vieții. Fiecare din aceste elemente comportă una din valențele principiului determinant, astfel încât focul și apa sunt considerate a avea o forță activă, corozivă, pe când aerul și pământul devin pasive. Acționând unul asupra altuia, se ajunge la stadiul în care se formează o unitate vizând „vocația desăvârșirii Ființei în unitatea ei."[10]

Flirtul poetului cu tradiția taoistă, reprezentat prin personificarea lui Tao, tălmăcește discursul ermetic în care „atingerea Luminii cum desfăcu/ făclii/ de lotus alb, lumină bumerang/ din 4 linii gene/ și/ deschisă rana-n/ întru a cincea-n van născu Nirvana/ cum moale Yang/ picură-n moale Yang." Poetul caută cu patos o lume în care comuniunea sine-suflet să fie deplină, spiritualizată, transcendentală, trecând din sfe-

---

[10] Alexandru Pop, *Fundamentele alchimiei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2002, p.171.

ra conștientului – printr-o îndepărtare de rațiune – spre cea inconștientă: „Începutul în care toate sunt încă unul și același lucru, care apare astfel țel suprem, zace pe fundul mării, în obscuritatea inconștientului. În vezica germen conștiința și viața (sau esență și viață) sunt încă o unitate, amestecate indisolubil precum sămânța focului în cuptorul purificator”[11]. Parcurgerea drumului dinspre conștient înspre inconștient devine experiență sufletească, motiv pentru care viața însăși izvorâtă din „întretăierea celor patru linii gene”, metaforă a celor patru elemente vitale, naște Nirvana odată cu „atingerea Luminii”, simbol al conștiinței, drept pentru care „Unitatea amândurora este Tao, al cărui simbol ar fi lumina albă.”[12]

Secundele sunt pentru poet „crini pe sub ape ușor despletind/ apa imaginându-și vase subțiri irigând celule fără formă/ difuze geometrii/ helixuri instabile în rozele spirale/ sau fixe apatite sau mov cuantozomii/ Ceremonii de Osmiu în pale vacuole/ aur coloidal/ omizi de pori alunecând în spini/ fosforescenți/ alcătuind pagode/ pentru lungi unghii, lungi, de mandarini/ – nervi servi – / spunând că nu știu căi secrete/ către ruini de Galaxii perfecte”. Timpul este suspendat tot astfel cum din viața omenească nu rămân decât „celule fără formă”, rămânând captiva unei „Încăperi” din care nu poate să se ivească nici măcar dorința, nici măcar un delicat avânt spre *Afară*. În astfel de poeme precum *Secundele,* Daniel Turcea are meritul de a surprinde sufocarea existenței, a morții, în imagini de o deosebită învolburare.

Această „Galaxie perfectă”, teritoriul din *Afară*, prinde contur în poezii precum *Șansa inefabilă* a renașterii florentine unde, la fel ca în cazul lui Eminescu, imaginea ruinii

---

[11] Carl Gustav Jung, *Opere complete. Studii despre reprezentările alchimice*, vol. 13, Editura Teora, București, 1999, p. 24.

[12] *Ibidem*, p. 25.

presupune rememorarea unor timpuri vechi, sacre, astfel încât pentru Daniel Turcea determină emanciparea unui spațiu „atât de pur/ încât nu e locuit. Obiecte de gol, absență/ Ireal, dintr-o voință a punții dansând la nesfârșit." Singurul element ce nu se subjugă absenței desăvârșite este voința privită ca intenție de scindare în fața unui univers caracterizat de imobilitate și pustietate. Într-o formulare platoniciană, tocmai acest solitarism conferă calități primordiale „Împărăției Eterne a Spațiului", poetul căutând asemeni umaniștilor renascentiști nu doar dinamismul existențial al omului, ci și voința îndreptată spre o comuniune universală precum în cazul lui Paracelsus. Tot astfel se poate explica tensiunea creată în urma încercărilor himerice de a transcende realitatea, păstrând vie speranța regăsirii acestui spațiu protector în care sălășluiește prezența divină. Poeziile, mai ales cele cuprinse în paginile volumului *Entropia*, cer a fi privite dintr-o dublă perspectivă, întrucât pe măsură ce fantasmagoria angoasei se destăinuie mai pronunțat, cu atât se întrezărește dorința de sublimare. Vorbim așadar de o moarte și reînviere în planul versurilor testimoniale, păstrând șansa inefabilă a renașterii în plan spiritual.

Imaginarul poetic contemplat pendulează între un *aici* și *nicăieri*, e un „spațiu în mișcare gândindu-se pe sine", angajat într-un joc al unui discurs ermetizant ce ascunde șansa redempțiunii. Conștient de natura universului contemplat, Daniel Turcea surprinde specificul unui astfel de spațiu mistic: „se află în sud și-n același timp ghețuri/ îl adoră la nord boreal/ se află oriunde nefiind oriunde/ Spațiul se gândește pe sine sculptând/ locuiește-n ace irișI ce ucid/ numai numai numai/ pentru că văd și/ astfel împletesc în lenta mișcare/ legi cu gene lungi lungi crepusculare/ El nefiind – spațiul

propriei absențe/ al propriului spațiu – se întrepătrund". Poetul caută cu nestăvilită ardoare „forma clară", geometria ce conferă vieții însemnătate. Văzută în ansamblu, e un soi de poezie „care-și inventează propria geometrie, propriul spațiu de forme pure și doar aparent dezordonate. Autorul are nostalgia unui Orient mirific, spațiu pur, nelocuit, ireal, ce se identifică o dată cu Asia pastelurilor chineze ale lui Alecsandri și Macedonski, altădată nu Nordul boreal al lui Iuliu Cezar Săvescu sau chiar ca Spania barocă a lui Eminescu. E o lume de geometrii incerte, mătăsoase, de arome, de pietre scumpe, de culori, de fructe și de animale stranii."[13]

Imaginea morții revine pragmatic și aproape obsesiv în versurile lui Daniel Turcea, dar posedând un sens întors; cheia înțelegerii acestui sens invers regăsindu-se tocmai în titlul volumului, *Entropia*. Formula entropică insinuează astfel existența unui spațiu pur și purificator în același timp, contrapus și complementar Terrei: „Dacă ai alege Terra drept posibil/ Timp al formei Clare unde se aleg/ și din nemișcarea mișcării prin spațiu/ și prin timp viscere fără viață vi/ se trece-n mișcarea ce aparent e opiu/ din prea multe stele dintr-o altă zi/ Atunci/ am fi aici, înlocuind Florida/ și ne-am gândi în cretă umbros măslin la Cruz/ nu ar exista spațiul acesta, *Mortul spațiu*/ cu solzii legi bolnave/ de timp, de simetrii/ ce-n bronhii se hrănește cu sufletele noastre/ care-i parcurg catete, bisecte unghiuri și-n/ 'nnoptate pleacă-n Lună/ când timpul aglomerează/ aglomerează spații și spațiile sugrumă." Spațiile despre care ne vorbește poetul nu sunt altceva decât cadre statice ale altor cadre, zone crepusculare ale unor universuri ce converg într-unul singur, cel *din Afară*. Poetul așterne, asemeni unor pete pe pânză, lumi noi pe care le pro-

---

13 Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 302.

iectează de-a lungul și de-a latul Terrei, trecând de la „Verdea Chină", „Țara Sin" sau „Țara Yemen" spre „Țara ConCaVă" printr-un proces metafizic, dând naștere „unor efluvii de forme, viziuni caleidoscopice, visând geografii lirice și exotice și populându-le de făpturile suave ale imaginației sale."[14]

Călătoria vizionară în care e angajat poetul îl poartă *Prin grădina japoneză* unde va cocheta cu imaginea unei divinități. Divinitatea evocată de Daniel Turcea pare să se întruchipeze ca finalitate a *operei la negru*, ajunsă în faza de conjuncție sugerată de împerecherea „soției" cu „neînvinsul samurai", care are efect universal: „prin grădina templului Yudaho/ nebănuit ca pumnalele-ntoarse/ se plimba/ printre puzderii scoici și cireși/ înțeleptul în alb Kimono/ lângă lacul cu flori arse/ neasemuit de frumoasă soția/ neînvinsului vreodată samurai/ născu/ pătrate albe-și luminau hârtie/ ș-atât de verde iaz în cești de ceai/ la destrămări de cețuri – Fugyiama/ ciudata prăbușire a lunii/ mare sau ploi nesfârșite/ și pretutindeni/ această ocazie a Timpului/ această întâmplare a Spațiului/ și acest calmant al Acțiunii".

Din neputința de a comunica cu divinitatea, nedezvăluită și neasumată încă, poetul conturează o lume atemporală în care totul este și nu este, o lume în care ființele ce o populează au și nu au în același timp materialitate, o lume arsă deasupra căreia planează un spirit dornic de regăsire a unității. Cum era de așteptat, se remarcă afinitatea poetului cu religia hindusă, de unde rezultă perceperea figurii divinității. Fiind imaterială, aceasta rămâne, la nivelul acestui volum, doar percepută. Imaginea lui Dumnezeu, deși „arsă", rămâne totuși mântuitoare de unde și convertirea produsă în *Epifania*. Viața e văzută ca transă, iar nostalgia pe care o simte poetul

---

[14] *Ibidem*, pp. 302-303.

permite apariția unor universuri halucinante, lumi construite asemeni unui Turn Babel în care toate se învălmășesc, dar care păstrează intenția îndreptată spre o rânduire. Din învălmășeala imaginilor ia naștere forma perfectă, *Cubul* sau *Cercul*, legănate de armonioasa muzică ce se ascunde în toți și în toate, fărâmă divină. Principiul ordonator, *intrarea în Joc*, nu trebuie descris în cuvinte, ci mai degrabă simțit, întrucât cuvintele nu fac altceva decât să profaneze sanctitatea *Acțiunii*: „a încerca să folosești cuvintele pentru a descrie acțiunea/ Principiului/ înseamnă a nu vorbi despre El ci despre contrariul Lui/ cuvintele sunt văi sunt circuri sunt zaruri/ Distanță/ deci/ El absoarbe pentru că El este/ această așezare de obiecte sub semnul proporției/ deci al muzicii/ din antichitatea aerului/ segmente și trapeze, conuri și plane de aer/ ca un animal de vid/ cu Ceremonia Sângelui mineral și unde/ respiră și doarme un prinț/ visul lui este trupul acestui Ev/ și din risipite vocale/ Exilul" (*Linia dreaptă*).

Dorința de a privi „chipul divin" devine și mai evidentă în *Dezastre* prin referința la *Vede*. În stilul său caracteristic, poetul face aluzie la anumite concepte ale hinduismului conform cărora în tot ceea ce ne înconjoară sălășluiește o fărâmă divină. Inserția fărâmei divine în ansamblul elementelor se prezintă drept „o spargere a cercului în cristale în văi/ și o nostalgie de nicăieri/ de nicicând/ obiecte/ hipnotizate de viață/ obiecte-n transă viața halucinând/ pelerini pelerini pelerini/ spre carbon/ spre cenușa, cămașa cenușii/ ca dovadă c-a ars Dumnezeu/ și pot să-nnebunească aleșii/ și cine-ar mai crede atunci în fereastră/ necuprinsa prăpastie albastră/ și cine s-ar îndoi de ce vede/ și cine n-ar mai auzi/ decât tăcerea ce ninge în Vede". Nostalgia resimțită deplânge îndepărtarea de mediul divin, semn că, în ceea ce privește existența,

s-a produs o ruptură, iar tocmai această distanțare înseamnă asumarea morții în plan spiritual. În fața morții singura acțiune ce are sens e amintirea trecutului, a *lumii din Afară*, „Puntea Nesfârșită/ rememorând, poate chiar spre trecut/ inversând cu o lume de morți înviați/ spre ovare umflate de lună/ o lume uitând să poată deschide/ mai multe șanse abside/ să aștepte în forme să-nsenine/ mai multe și tot mai puține/ ori poate desenul și metamorfoză/ în necuprinsul static cuprins prin osmoză/ finit infinit/ din medium în calmele, plan, din cicliuri,/ al liniștii, morții în absolut."

Deși poeziile volumului de debut gravitează în jurul sentimentului de risipă a *Principiului divin*, poetul nu ezită să întrezărească văpăi ale luminii mântuitoare izvorâte tocmai din apăsarea tonului rezultat din acțiunea sufletului ce „se cufundă într-o contemplare fără margini."[15] Fiind o poezie de tip extatic, poetul contemplă fragmentarismul existențial precum în *Poem didactic*: „poate că suntem vii dar obiecte/ fragmente emigrând în fragmente/ sub umbra vieții pe stinse planete/ ca și cum te-ai umple de degete/ toate cu multiple întrebuințări/ de apă, de lună, de țări/ lung exod pe niluri/ către piramide/ unde faraonul/ Paraparmenide/ ș-a-ngropat în Ra fructa zi/ – molima/ de cameleon/ Vis Fiind oglinzii arithmos ideon".

Visând renașterea spirituală, poetul are intuiția convertirii spre lumină, înțeleasă ca regăsire a legăturii pierdute cu divinitatea: „De atunci/ Din clipa când totul a devenit fără șansă/ Cu golfuri largi/ De foarte departe răzbeau lumini" (*A treia*). Lumina întrevăzută de poet, născută din vidul în care până și existența își pierde semnificația, aduce într-un final beatificarea vieții. Deși scris sub influența unei conști-

15 *Ibidem*, p. 306.

ințe încărcate, tulburi, măcinată de angoasa acțiunii de a fi, volumul *Entropia* rămâne impregnat totuși de voința vădită de a scrie despre viață, chiar dacă ea trebuie privită și din perspectiva morții. Contrastul dintre viață și moarte are în fond sarcina de a determina accesarea celor mai profunde stări ale ființei, liniile interioare, geometria, înălțarea în urma „coborârii în infern". Pentru Daniel Turcea poezia devine oglinda unui suflet încarcerat de propria limitare ce cultivă hazardul existențial, însă, oricât de apăsătoare ar fi viziunile, lirismul său ascunde indicii ale reveriei ascensionale dorite sau, cum afirmă poetul în *Geometria sau căutarea drumului*, „este elogiul adus/ de gene, desăvârșirii".

II
RESURECȚIA LUMINII. *EPIFANIA*

Dacă în precedentul volum poeziile reliefează detaliile recognoscibile ale căutării, s-ar părea că Daniel Turcea reușește să întrezărească „racla de lumină" printr-o renunțare la gândirea rațională, apelând mai degrabă la „o gândire care nu mai gândește, ci privește, se lasă pătrunsă de forma dezvăluită a sufletului, altfel inimaginabilă."[16]

Imaginea divinității, neputând fi percepută ca prezență, în cel mai bun caz ea fiind intuită, se metaforizează drept *lumină*, „simbol al desăvârșirii și dumnezeirii nemărginite, iar poetul nu se mai definește ca un aventurier fără țintă al lumilor imaginare, ci un însetat de lumină, ducând cu sine „focul cuvântului" și dorința de a locui seninul din peștera

16 Dorin Ștefănescu, *op. cit.*, p. 219.

platoniciană a cunoașterii."[17] Poetul nu se desparte definitiv de temele abordate în *Entropia*, ci mai degrabă ilustrează drumul poeziei sale prin conversia ce se produce la nivel spiritual. S-ar părea că Daniel Turcea reușește să se distanțeze de vedeniile „demonice" ce produceau tensiune, revelând sublimul angoasei.

Universul poetic reflectat în cele două volume se fundamentează continuu pe interdependența dintre două dimensiuni antitetice, una a rugii nestăvilite, cealaltă a răspunsului ce nu apare, rezultând un discurs interiorizat al încercării de a vedea dincolo de vedere, exteriorul devenind o referință a interiorului zbuciumat al eului liric. Pentru poetul aflat față în față cu o criză ontologică, ruga reprezintă singura acțiune pe care o poate întreprinde: *lege, lege, relege, ora, labora et invenies*, adică „citește, citește și iar citește, *roagă-te*, lucrează și vei găsi."[18] Pentru acesta însă, cunoașterea unei fărâme divine nu îi este de ajung, ci mai degrabă dialogul se cere a fi unul transcendental, având miza unei renașteri spirituale. Comuniunea se cere a fi totală, „omul era însăși materia Marii Opere; opera este cu voi și la voi, așa încât, găsind-o în voi înșivă, unde se află în permanență, o aveți mereu, oriunde v-ați afla, pe uscat sau pe mare."[19] Într-un final poetul recunoaște și resimte prezența celui *nevăzut* în imaginile lucrurilor ce-l înconjoară, lăsând în urmă nihilismul crizei existențiale, îmbătându-se cu *lumină*, devenind *lumină*: „a cunoaște/ cerul, înseamnă/ a fi cerul/ și/ acel tu/ ce adie/ e apă și duh/ țara cea rară/ pentru care vă iert" (*Cunoaștere*). Simbol al înălți-

---

17 Cristian Livrescu, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania* în „Convorbiri literare", decembrie 2014 (Sursa web: http://convorbiri-literare.ro/?p=3619)

18 Serge Hutin, *op. cit.*, p. 19.

19 *Ibidem*, p. 11.

milor, cerul e mijlocitorul între divinitate și ființă, graniță ce odată trecută iradiază „acel tu" ce devine „duh."

Poezia prin care *Epifania* se deschide, *Geometria sau căutarea drumului*, oferă o amplă perspectivă asupra modalității de cunoaștere pentru care a optat poetul, geometria nefiind altceva decât „descompunerea luminii/ geometria – lege a lumilor închise (...) Geometria este haosul care tinde spre axiome/ incertul care tinde spre Incontrolabil/ Geometria elimină tot ceea ce se poate ști/ pentru a ajunge la ceea ce nu se poate ști/ (...) Geometria/ proporție și ciclu/ devorându-ne lent/ ceremonie/ vis prin exactitate/ cum te umpli de șerpi în preajma maselor/ cu greii magneți/ ai zăpezilor gravifice/ ningând spre irisul fecund din centru/ Incandescență/ *Poartă/ spre Lumină, deci/ singurul loc care nu poate fi locuit*."

Cum poetul își dă seama că acest *loc nu poate fi locuit*, „vede" minunea dumnezeiască în ceea ce îl înconjoară, suverană fiind *lumina*. Nu ne surprinde cu nimic echivalarea metaforică a luminii cu simbolul înălțător, eliberator al păsării. Am putea spune că poetul, prin aparenta strămutare spirituală, încetează să se angreneze în același joc al căutării precum în *Entropia*, mai degrabă răzbind în a se lăsa pătruns de această mistică divină ce pare conformă sintagmei *crede și nu cerceta*. Mai mult decât atât, Daniel Turcea își fundamentează crezul pe un soi de cunoaștere luciferică, asemănătoare celei blagiene, preferând să creadă în detrimentul continuei și intensei căutări a tainei dumnezeiești în urma căreia oricum nu primise (și nu se poate primi) un răspuns. Poetul reiterează și revitalizează sensurile unei poetici a luminii marcată de un presentiment al iluminării ca marcă a unui ideal poftit cu râvnă: „vie Lumină/ venind, pe cale/ inima-mi cere/ pasăre lină/ sufletu-n lacrimi/ vrea, fără vină/ numai să-l ape-

re/ numai să-l poarte/ sus/ peste moarte" (*Balada păsării*). *Moartea* trebuie privită cu același sens metaforico-transcendent al eliberării, al detașării față de episoadele apocaliptice din *Entropia*. Poetul devine îndreptățit să nu se mai simtă departe de *Cel dătător de lumină*, privind această relație cu Dumnezeu nu din exterior ci cu un ochi ce vede desfătarea divină din interior spre ceea ce îl înconjoară și îi dă putere să creadă în continuare.

Criza existențială sau spirituală din volumul precedent corespunde morții alchimice. Printr-o viziune a materiei inflamată, poetul îndeplinește jertfa hristică prin care vedeniile himerice se preschimbă în încercări de „a găsi Absolutul, adevărata rațiune de a fi a tuturor existențelor, *Ars Magna*, *Piatra filosofală*"[20]. Însuflețit de chemarea divină, el caută *Acest senin* în care „coboară/ însuși Cel ce știe/ dinafară/ decât ce se vede." Cerul devine instanța supremă în fața căreia îi e menită asceza. Precum alchimiștii, el „profesează credința conform căreia, pentru a perfecționa *Marea Operă*, regenerarea materiei, trebuie ca ei să urmeze regenerarea propriului suflet."[21] Bineînțeles, *Opus Magnum* în cazul lui Daniel Turcea este dicteul ce prilejuiește întâlnirea lăutrică a naturii umane cu cea de origine divină, comuniune, armonizare in termeni alchimici, a profanului respectiv sacrului.

Poezia devine *Aludelul*, „vasul pecetluit în care materia moare și reînvie, perfectă, tot așa cum ei doresc ca sufletul lor, doborât de moartea mistică, să renască, pentru a duce întru Dumnezeu o existență plină de extaz."[22] De aici poetul încearcă să creioneze spațiul acestei reconcilieri printr-o

---

20 Serge Hutin, *op. cit.*, p. 12.

21 *Ibidem.*

22 *Ibidem.*

tehnică proprie presupunând intensificarea vizionarismului prin absență. Tocmai această imagine a unei lipsite prezențe conferă imaginarului contemplat calitatea de a se distinge de orice peisaj ce aparține mundanului, preferând să simtă ceea ce i se oferă drept ascuns, un *chip nevăzut*. El i se dă celui întrezărit ca umbră, unei priviri de dincolo de „vălul ascunsei fețe", înstrăinându-se de oameni pe care-i simte străini: „Isuse, ce va fi cu ei/ străini, cum sînt/ acum" (*Roua pe crisantemă*).

Fiind un spațiu inaccesibil omului de rând, instrumentele necesare realizării „picturii" nu-i sunt la îndemână, de aceea se concentrează asupra părților obscure, învăluite de mister, esoterice, cunoscând potențialitatea metafizică a „noii lumi" pe care o explorează, fiindu-i posibil accesul doar după ce a luat parte la manifestarea divină prin meditație profundă. Meditația, ruga preiau simbolistica visului, permițând contemplarea apropierii de divinitate fără a avea orice intenție de a demistifica ceea ce e sacru prin definiție, lăsându-se într-un final contopit de acel ținut împrejmuit de cer: „orice peisaj are mai ales un chip nevăzut/ dar nu-l poți/ picta/ decât după ce – meditând, apropiindu-te – ai devenit/ chiar peisajul și aici, șansa ce ai/ în câteva secunde fără să revii/ dintr-o singură trăsătură de pensulă/ pot fi câteva puncte suspendate în gol/ sau numai blana unui animal/ ca un munte cu pini/ ca un val/ spart cu furie de o stâncă/ în aer/ nemurirea/ chipului ascuns nu-ncerca s-o redai/ privește cum o descriu/ cele gata să piară, locurile/ unde, cu teamă, te-ai întoarce, cum ar fi clipa/ iubirii, spre care celelalte zile-au închis/ prin cruzime drumul astfel încât/ tocmai cele ce pier, ca zăpada-l/ descriu cel mai bine/ semnul/ morții-nflorind în colțul buzelor, pescărușii/ surâsul" (*Pentru a picta un peisaj*).

Am putea spune că pe Daniel Turcea planurile corporalității nu-l mai interesează, mai degrabă fiind cuprins de o trăire intensă în momentele în care mărturisește existența scăldată în *lumină*. Testamentul său se ridică la rangul unei poetici existențialist-spirituale renunțând la notele și reflecțiile raționale asupra vieții ce devine stihie. Forța sa vizionară inspectează trecerea de la *nigredo* spre *albedo*, de la întuneric la *lumină*, până când totul se așterne în eternitate. Un drum al resurecției ar putea fi considerată poezia lui Daniel Turcea, vehiculând tradiția alchimică ce expune principiul reîntregirii cu divinitatea invocată: „Inima noastră va dăinui în neliniște până ce ne vom fi întors la El, căci esența superioară a elementelor urcă înspre acest Foc care se află deasupra stelelor. Și noi, care ne-am ivit din El, aspirăm pe bună dreptate să revenim la El, izvor unic al tuturor lucrurilor."[23] O sete de cunoaștere a esenței divine, acest *Magnum Opus* al poetului, impune evadarea într-o meta-realitate, o redescoperire a sinelui, urmată de identificarea și contopirea cu *El*: „când, pe plajă, răsfir scoicile și nu știu/ că-n *El* sînt" (*Pentru a picta un peisaj*). Acest peisaj adorat devine leagăn existențial, tărâm al făgăduinței, stadiu final al *Opus Alchemicum*: „– fii-mi/ mormânt/ de scorțișoară/ și la tine/ am să viu/ – rog/ să-ți fiu/ un bob/ de grâu/ îngropat/ în lină seară/ în făgăduit ținut" (*Făgăduința*). Inevitabil survine ideea morții pentru ca o nouă viață să germineze. Metaforic, poetul vorbește despre o nouă șansă ce îi este oferită din momentul în care ia parte la această izbăvire prin asceză; „este un simbol al noii noastre nașteri, al resurecției spirituale a omului prin inițiere; așa cum multe organisme vii par să se nască din materii în putrefacție, tot așa omul este capabil să se ridice deasupra co-

---

[23] *Ibidem*, p. 22.

rupției sale obișnuite."[24] Desigur, corupția spirituală de care vorbește Serge Hutin aduce în prim plan tenebrele prin care trece poetul datorită sentimentului inutilității, al incompatibilității cu acel chip ce nu i se arată. În acest sens ființa se cere purificată: faza de putrefacție, de „negru" prin care trece Piatra filosofală desemnează în realitate starea spirituală, „noaptea neagră a sufletului", stare negativă, în care omul își măsoară nimicnicia, mișcare de coborâre în care individul crede că atinge profunzimile abisului, dar care este necesară propășirii ulterioare."[25] Tocmai această propășire ulterioară morții, exprimată prin îndemnul „fii-mi/ mormânt de scorțișoară" favorizează resurecția spirituală. Ființa „nou-născută" trece astfel la cele sfinte, „lângă râul/ preacurat/ unde pasăre pogoară/ în zori/ să nu-ți fiu/ povară/ lacrimă/ să nu-Ți mai fiu" (*Făgăduința*).

Întregul proces inițiatic al lui Daniel Turcea se coordonează pe cei doi piloni, *Entropia* respectiv *Epifania*, propovăduind descătușarea lăuntrică din angoasele existențiale ajungând până în acel *punct terminus* al identificării cu *Marea Operă*: „dacă vrem să ne gândim bine, procesul inițiatic și Marea Operă ermetică nu sunt în realitate decât unul și același lucru: cucerirea luminii divine, care este unica esență a oricărei spiritualități. Fazele Marii Opere corespund de altfel în mod strict celor ale inițierii. *Piatra filosofală,* pentru inițiați, este așadar înțelepciunea, intuiția, procesul spiritual care ne apropie de Dumnezeu (...) Adevăratul alchimist îl vede pe Dumnezeu în toate lucrurile, transformă răul din lume în bine. Pe scurt, dacă vrei să cauți Piatra, fii fără păcat."[26]

---

[24] *Ibidem*, p. 100.

[25] *Ibidem*, p. 101.

[26] *Ibidem*, pp. 101 – 102.

Imaginile de o deosebită descătușare lăuntrică fac din poezia lui Daniel Turcea adevărate mărturii ale unui spirit ce vrea cu nemărginită dorință să „privească" sfințenia divinității ascunsă în spatele unei manifestări în tot și în toate; *o descompunere a imaginii chipului divin în mini-imagini cu scop referențial.* Poetul este conștient și simte prezența divină, nu mai continuă nesfârșitele căutări în imediatul mundan ci propune o experiență extatică, până când „ce se vede e nevăzutul, dar nu în forma vizibilității mundane, ca manifestare a unei experiențe sensibile, a unui dat imediat perceptibil, ci ca devoalare a inaparentului, ca developare a imprevizibilului pe ecranul luminos al sufletului:"[27] „a vedea/ ce nu se poate privi/ a asculta ce nu se poate rosti/ ca și cum te-ai naște-n plin soare/ ca și cum tot ce știai/ ar muri// iată/ se trezesc/ din țesături, din oase, din țărână/ ca dintr-un cort ies afară/ se-nalță ca o flacără lină/ și se văd/ se văd/ prima oară" (*Prima oară*).

27 Dorin Ștefănescu, *op. cit.*, p. 223.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia operei

Turcea, Daniel, *Entropia,* Editura Cartea Românească, București, 1970

Turcea, Daniel, *Epifania*, Editura Cartea Românească, București, 1978

Bibliografie critică generală

Eliade, Mircea, *Alchimia asiatică,* Editura Humanitas, București, 1991

Hutin, Serge, *Alchimia*, Editura de Vest, Timișoara, 1992

Jung, Carl Gustav, *Opere complete. Studii despre reprezentările alchimice*, vol. 13, Editura Teora, București, 1999

Livrescu, Cristian, *Daniel Turcea, între Entropia și Epifania* în „Convorbiri literare", decembrie 2014 (Sursa web: http://convorbiri-literare.ro/?p=3619)

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Poezia*, Colecția „Canon", Editura Aula, Brașov, 2001

Ștefănescu, Dorin, *Poetică fenomenologică. Lectura imaginii,* Institutul European, Iași, 2015

Wunenburger, Jean Jacques, *Utopia sau criza imaginarului,* trad. Mihaela Căluț, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Wunenburger, Jean Jacques, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj – Napoca, 2009

MUTAȚIILE IMAGINII DIVINITĂȚII ÎN *PSALMII* LUI ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Andrada MARE

METAMORFOZELE DIALOGULUI

Cam tot la zece ani Doinaș devine un alt poet, el își „schimbă pielea, precum șarpele."[1] Anul 1977 l-a camuflat pe scriitor într-un poet religios prin publicarea celor o sută de psalmi care definesc sensul existenței pe pământ, o viață care nu poate fi înțeleasă fără raportarea la religie, după cum mărturisește autorul: „Cum aș putea să definesc sensul existenței pământești, în general, fără a mă adresa Religiei?"[2] Tonul psalmilor săi nu sunt nici o marcă a tăgadei (deși eul rațional, poetic pare a fi unul iscoditor), nici una a credinței celei oarbe, ci poetul tânjește în nădejde neclintită după Dumnezeu. Eul interoghează retoric și tensionat: „Cum să Te-ntâmpin, Doamne, – cu ce rugă" (*Psalmul I*)[3], se minunează de propria-i (de)venire : „Doamne, vino să-mi numeri / aripile crescute din umeri!" (*Psalmul LXXXVIII*)[4] și-și stri-

---

[1] Virgil Nemoianu, *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, Ed. Fundația Culturală, Secolul 21, București, 2004, p. 320.

[2] Ștefan Aug. Doinaș, *Mai mult ca prezentul*, Editura Aius, Craiova, 1996, p. 95.

[3] *Idem*, *Psalmi*, Ed. Litera Internațional, București, 2003, p. 5.

[4] *Ibidem*, p. 98.

gă credința arzândă: „Te voi iubi: acesta-i rolul meu!" (*Psalmul LXXXX*).[5] Existența divină nu este pusă la îndoială; poetul nu se întreabă „cine este Dumnezeu" ci „ce este El?" Ce este misterioasa Lui prezență în lume: „Dar Tu – ce ești: un foc? un nor? Un duh?"[6] Răspunsurile pe care poetul le află de-a lungul periplului de inițiere îl conturează pe Dumnezeu în forma unui „zvon al unui alt văzduh", o „liniște cumplită", o „supremă rarefiere a limbii-ntr-un abis". Metamorfozele dialogului dintre poet și Creator conferă valoare sacrală textului, iar credința nu este o mască poetică, ci o stare interioară autentică. În contextul acestui dialog, există o disociere între eul poetic și eul biografic.

Dacă cel dintâi caută sensuri existențiale prin rațiune, al doilea trăiește sentimentul religios și reprezintă auzul divin[7] al celui dintâi. Poetul nu poate purta o mască a religiosului, el nu se poate inventa în ipostaza unui *homo religiosus* dacă nu este unul. Eul biografic este creația pură, Adam cel *făcut*, eul poetic este creația de după cădere, Adam cel *devenit*. De-a lungul acestui volum de psalmi se produce întâlnirea dintre ipostaza umană și ipostaza divină, născându-se „foamea de unu". Avem o poziționare aproape simetrică între creatură și Creator, fapt ce survine modului în care Dumnezeu-Creatorul este perceput de către poetul care se reconfigurează într-un proces sinergetic ce cuprinde toate conexiunile dintre diversele ipostaze ale lui Dumnezeu și cele ale psalmistului. Astfel, psalmii doinașieni iau forma rugăciunilor de străduință către un Dumnezeu ascultător, dar ascuns. Varietatea de apelative ale lui Dumnezeu reflectă o căutare continuă,

---

5 *Ibidem*, p. 100.

6 *Ibidem*, p. 29.

7 Ştefan Aug. Doinaş, *Mai mult ca prezentul*, Editura Aius, Craiova, 1996, p. 84.

perseverență și ascendență în același timp, însă Dumnezeu rămâne discret în intervenție, *Deus absconditus*, nu pentru că alege asta, ci pentru că îi este imposibil ochiului carnal să-l perceapă.

După o serie de apelative care au rol de răspunsuri la întrebarea inițială „ce este Dumnezeu", marcând astfel o cale catafatică, poetul optează pentru o (re)definire prin „ce nu este El": un Nenumit, trasând astfel un parcurs spre apofatic. Nemulțumirea psalmistului se naște din conștientizarea paradoxului dintre atributele lui Dumnezeu (natura Lui de sfânt, etern, atotcuprinzător etc.) și nimicnicia creației Lui, care vizează în mod special lipsa de măreție a omului, limitarea lui, invaliditatea, incapacitatea de *a vedea văzutul*. Dumnezeu nu este numai creator de om, ci și de cosmos, însă pe acesta din urmă îl (re)generează neîncetat în metafore de minuni. Mistuită, simțindu-se păgubită și într-o continuă (con)damnare, ființa umană devine ocupată total de Dumnezeu cu măsura – incomensurabilă – a totalului, precum o rostește Cuvântul Cuvântătorului: „Nu ești nici rece, nici în clocot. O, de ai fi rece sau în clocot. Dar, fiindcă ești căldicel, am să te vărs din gura Mea."[8] Eul religios își asumă pe deplin absorbția de sine într-un dialog fundamental, iar starea poetică este realizată sub semnul pendulării între greutatea cărnii și năzuința spre puritatea dumnezeiască, între căderile zilnice și perfecțiunea spirituală, formând astfel un paralelism poetic între Dumnezeu și om, cei doi termeni fiind nu atât antonimici, ci complementari, definindu-se și redefinindu-se unul prin celălalt. Dacă omul are nevoie de Dumnezeu pentru a se întregi, dorindu-se din Adam *devenit* după cădere un Adam *inițial, primordial, creat din primul suflu divin*, Dumnezeu

---

8 *Apocalipsa*, 3, 15-16.

are nevoie de om (nu pentru a-și alunga singurătatea din stihie, cum zicea Arghezi în *Adam și Eva),* ci pentru că un Creator nu dăinuiește fără creație, însă creația i se supune creatorului.

IMAGINI CONTEXTUALE ȘI IMAGINI ÎNTREGITE

Este necesară o distincție între imaginile contextuale și imaginea ca întreg dintr-un poem. *Imaginea ca întreg* este o imagine unificatoare, integratoare, ea implică semnificațiile generalizatoare, iar toate celelalte imagini integrate discursului liric converg către aceasta revărsându-se ca afluenții într-un fluviu. *Imaginile contextuale* sunt sugerate prin procedeele limbajului artistic și orientează spre imaginea integratoare care oferă caracterul unitar al unui poem. Totalitatea mijloacelor artistice distribuie pe parcursul confesiunii lirice imaginile contextuale care, tinzând spre imaginea integratoare, formează laolaltă imaginea unificatoare. Imaginea întreagă este cea fără rest, căreia nu-i lipsește nimic, pe când imaginea *contextuală* este parțială, deficitară. *Cuvântul* este o modalitate de comunicare nu atât prin aspectul său material, cât prin valența expresivă. Tensiunea ideo-emoțională a imaginilor contextuale este indirect comunicată conștiinței receptoare prin forța sugestivă a cuvintelor în funcție de contextul căruia aparțin. Versurile din *Psalmul III* pot oferi material ilustrativ pentru aceste afirmații: „Tu nu Te miri că mă culegi din pulberi / ca pulbere, funingine și scrum. / Să mă mai mir eu, Doamne, că-n amiaza / pustiului din mine ești pârjolitul / a tot ce sunt? că noaptea ești eclipsa / de-o clipă-a

nemilostivirii Tale? / Doamne, nu soare Te doresc. Ci umbră / venind întru-ntâlnirea umbrei mele." Textul exprimă, prin evocarea unui fapt concret, particular, o sugerare *sui-generis* subiectivă a asemănării ființei umane cu cea a divinității, iar efectul rezidă într-o puternică expresivitate de virtuți plasticizatoare: „pulbere, funingine și scrum". Mai mult decât o simulare teistă, psalmistul are convingerea nimicniciei ființei umane pe care o oglindește, prin refracție, în natura divină. *Umbra* pe care și-o dorește poetul a fi atribuită divinului nu este numai ceea ce se opune luminii, ci ea însăși este o imagine a lucrurilor trecătoare, schimbătoare și ireale. *Febrilitatea reflexivă* marchează vizibil la Doinaș organizarea sistemului de imagini, impunând, în structura expresiei poetice, o serie de imagini revoltătoare: Dumnezeu – eclipsa, Dumnezeu – umbra, Dumnezeu – pârjolitul. Într-o imagine, fie ea contextuală sau generalizatoare, procedeele retorice sugerează o nuanță emoțional-reflexivă, iar *Psalmul XIV* prin versurile „Doamne, iubește-mi țărâna flămândă, / cea care naște și macină totul / [...] Doamne, scufundă-mi garoafa în roua / Ta [...] Doamne, așează-mi cristalul integru / chiar la răspântia stelelor [...] Doamne, întreg vreau să-Ți stau înainte!" sugerează o revărsare torențială de elemente verbale figurative ale căror componente plastic sensibilizatoare converg în imaginea unificatoare, care este aceea de epitet personificator „țărână flămândă", simbol al ființei umane.

Relația Dumnezeu-om nu egalează talerele balanței prin faptul că cel de-al doilea aspiră necurmat spre cunoașterea celui dintâi. Poate că, mai mult ca la oricare psalmist român, lumea poetică întemeiată de Doinaș este o lume de întrebări și de incertitudini. Este semnificativ că într-o creație poetică precum *Psalmii* doinașieni sunt concentrate întrebări retori-

ce care exprimă tensiunea raportului omului lumesc, carnal cu divinitatea. Imposibil de a răspunde la marile întrebări ale lumii pe cale rațională, poetul intră în comunicare cu ființa prin poezie, prin psalm. Poezia are acest privilegiu, întrucât are atributul sacralității, este cale de acces spre transcendent. Prin consubstanțialitatea dintre creativitatea divină și creativitatea poetică, psalmistul are acces spre orizontul miraculului, conturând procesul de cunoaștere autentic.

Psalmul XXXVII debutează, asemeni psalmilor I, XV, XVII, XX, XXIV, XXXV, LXVII, LXXXIII, LXXXVI, LXXXXVI, LXXXXIX, cu o interogație ce poartă amprenta oscilației între îndoială și extaz, a (ne)explicatului ce așază psalmistul în lungi confesiuni cu divinul prin stări tensionate. Nedumeririle poetului nu se doresc a fi clarificate, psalmistul nu dorește să obțină răspuns, ci doar să comunice ideea și să se comunice pe sine prin (ne)cuprinsul divin. Multitudinea de întrebări sugerează neputința, curiozitatea și indecizia, dar și starea-problemă. De exemplu, cea dintâi interogație: „Cum să Te-ntâmpin, Doamne, – cu ce rugă?" marchează căutarea căii de acces spre divinitatea imaginată acum drept o „buturugă" ce simbolizează deprecierea, devalorizarea în percepția umanității. Psalmistul are conștiința importanței rugăciunii, dar nu-i știe forma sublimă, nu știe *pe care* să o aleagă dintre cele (ne)alese. Selecția celei mai potrivite rugăciuni ia forma acțiunii, rugăciunea devine aplicativă, practică, se rostește prin rost faptic: „vrei să mă scol [...] s-așez / să mă-nalț?" Psalmistul călătorește imaginar în timp și evocă imaginea divinității primordiale, vegetale de la începuturile omenirii, atunci când oamenii se închinau copacilor. Simbol al vieții în continuă evoluție, copacul evocă verticalitatea, ascensiunea, fiind considerat un intermediar între pă-

mântul în care își înfige rădăcinile și bolta cerească pe care o atinge cu creștetul, conturând astfel imaginea unui centru, o *axis mundi*. Poetul proiectează istoria pe marele ecran al timpului, atunci când copacul era un rod al ciclurilor cosmice. Farmecul de odinioară al copacului s-a preschimbat în praful rumegușului ce formează o „buturugă", marcând o mutație neliniștitoare, căci psalmistul nu știe cum să întâmpine această preschimbare. Supunerea continuă și în această nouă ipostază divină, chiar dacă e una decăzută și desacralizată, dar – mai mult – psalmistul îi solicită Creatorului puterea creatoare, așteptând să-i dea bușteanului noi lăstari.

O altă interogație, din *Psalmul XV*, ilustrează două ipostaze ale ființelor ce alcătuiesc pereții universului, din înalt până-n adânc: „Nici înger, nici bestie?". Cel dintâi, îngerul, asigură comunicarea între lumi și ocrotirea omului. Îngerii „ar îndeplini funcția de miniștri, de ajutoare ale lui Dumnezeu: crainici, străjeri, cârmaci ai astrelor, împlinitori ai legilor, ocrotitori ai celor aleși"[9], însă psalmistul – în condiția sa strict poetică – își pierde rolul angelic pe care îl avea odinioară. Jumătatea de măsură la care se reduce eul poetic este starea „călâie", *căldicelul* cum îl numește Scriptura pe cel ce va fi vărsat din gura lui Dumnezeu: „scuipat sunt / de gura Ta zilnic." Cât despre bestie, ea simbolizează răzvrătirea împotriva lui Dumnezeu, fiind un adversar al îngerului, un clevetitor și un acuzator, responsabil cu iubirea firii pământești, un promotor al fărădelegii. În încercarea de a contura figura divinității, eul poetic își trasează propriul contur: se descrie pe sine, se explică, se (de)numește „un zvârlit" între zidurile firii, este asemeni unei logodne „între spirit / și lut". Fiind câte puțin

---

9 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1995, p. 169.

din fiecare ipostază, „duminica – între îngeri", „în zile de lucru – între fiare", psalmistul ajunge să le piardă pe amândouă, după principiul *totul sau nimic*, deoarece Dumnezeu nu este un Dumnezeu al jumătăților de măsură. Cum *fructul oprit* este întotdeauna un fruct al dorinței, poetul „gustă" din sâmburii celeilalte ipostaze: când este înger, se dorește demon, când devine bestie transcende spre lumină, determinându-l pe Dumnezeu să-l „aprindă" stingându-l. Tânguirea și disperarea vocii poetice în dubla ipostază – oscilantă, ambiguă – de „înger" și „fiară" duce în finalul psalmului la nădejdea echilibrului, asemeni „ciclistului" care-și păstrează mișcarea ireproșabilă și neezitantă. Între aparent și inaparent se află diafanul ce oferă un loc de trecere de la vizibil spre invizibil, un *topos* care omogenizează lucrurile și oferă o cale spre perceperea și înțelegerea „celeilalte realități". Prima realitate este o (pre)față cu rol de învesmântare, de protejare pentru ceea ce *se vede* după ce *nu se mai vede,* adică „fața" realității,[10] astfel că fiecare ipostază o definește pe cealaltă opunându-i-se.

Ultimul psalm cu început interogativ este *Psalmul LXXXXIX*. „Iată-mă în Tine ca Iona în chit / Ce mulțimi turbate m-au zvârlit în mare?" înfățișează comparația cu profetul Iona care a stat trei zile și trei nopți în burta unui chit pentru că nu a vrut să împlinească voia divină de a vesti celor din Ninive înmulțirea fărădelegilor.[11] Marea este un simbol al dinamicii vieții: „Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii, situație care se poate încheia bine sau rău. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o

10 Dorin Șefănescu, *Poetică fenomenologică. Lectura imaginii*, Ed. Institutul European, Iași, 2015, p. 13.

11 *Iona*, 1, 17.

imagine a vieții și a morții".[12] În cazul atitudinii psalmistului, ea oglindește o *spălare, o curățare de păcate,* asemeni profetului care, văzându-se înghițit de chit, s-a căit de neascultarea lui, primind grațierea divină. Dacă Iona a fost zvârlit în mare de corăbierii înspăimântați că vor pieri din cauza lui, psalmistul caută „mulțimile turbate" pentru care ar fi trebuit să fie „vestitor și glas". După cum marea are semnificație bivalentă, de teama de a nu se îneca, sleit de puteri, neputincios, neîncrezător în forța înotului, poetul cere colac de salvare prin rugăciune: „Milostive, / scapă-mă / să mă pot întoarce liber în Ninive."

Uneori, Domnul e perceput într-o ipostază chenotică, într-o golire de slavă prin care devine din Biruitor un biruit, un smerit, ezitant, învins: „Regret că ești neisprăvit în toate, [...] că eziți / în cerul Tău cu stâlpii putreziți. De ce, Stăpâne?" (*Psalmul XI*) sau „Tu, Doamne-al milelor! Cât vei mai sta / cu mâna-ntinsă-n colț ca o momâie?" (*Psalmul LXXXII*). Aceste ipostaze sunt resuscitate de poetul care și-l dorește pe Dumnezeu un judecător al sfârșitului de veac. Pentru ca Dumnezeu să poată umple firea omenească de slava Sa, și-a făcut o împropriere a firii omenești. Alteori, prin conturarea sinergiei divino-umane, psalmistul îi devine Lui un interlocutor familiar, un sprijin: „Așează-ți bine capul / în poala mea, și trage un pui de somn. Te voi trezi la ceasul judecății" (*Psalmul VIII*). Dumnezeu devine un *Cineva* ușor de tutuit, un Tu care se preschimbă apoi într-un Dumnezeu împărat, Monarh în cosmos, atotștiutor.

Totodată, psalmistul este un credincios îndrăgostit de credința lui: „Să fim! Să fim! Să fim perseverenți / în patima

---

[12] Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 269.

de-a fi!”[13] Aspect important în arhitectura poeticii, cadrul acestei disponibilități poetice se alimentează de la sine prin imaginea „vastului alai” oferind un cadru de sărbătoare. Perseverența în patima „de-a fi” este răsplătită printr-o imagine a „dușmanului”, omul fiind astfel absolvit de orice fel de vină, sărbătorind printr-o „procesiune grăbită”. Retras în colțul universului, Dumnezeu pare să-și fi părăsit făptura într-un timp care curge iremediabil „într-un hău, / în golul lumii”, iar psalmistul făurește o *trans*imagine a divinității care și-a lăsat creația pradă dorinței de a deveni. Poetul transfigurează divinul într-un dușman care nu ascunde, ci „scoate văzutele” în fața omului, „dușmanul Tău, Mărite, ești chiar Tu”. Ca și în cazul lui Arghezi, lumea înconjurătoare devine pentru psalmist extrem de atrăgătoare, de provocatoare, însă păstrează același grad de tentație cum este și încântarea în fața promisiunii divine de a-i oferi omului viața eternă. Conflictul recurent din versurile psalmilor urmărește lupta cu propriul trup. Eul poetic resimte intens limitele cărnii care pun o limită între el și Cel prea Sfânt. Conștientizând cât de mult apasă carnea pe diafanul spirit, psalmistul se roagă pentru trup dorindu-l cale spre mântuire, căci trupul lui este Templul unde locuiește Preasfântul. Lepădându-se de închisorile cărnii, trupul primește lumina care îi permite atitudinea laudativă din finalul ciclului de psalmi.

---

[13] Ștefan Aug. Doinaș, *Psalmi*, Ed. Litera Internațional, București, 2003, p. 36.

IMAGINEA LUI DUMNEZEU ȘI IMAGINEA OMULUI

Odată cu apariția acestui volum de *Psalmi* care aduc cu sine o încununare a creației lirice, se face trecerea spre poezia concretului existențial, o trecere spre o re-creare a lumii printr-o viziune proprie: „Psalmii fac însă tentativa de a muta miza poeziei doinașiene de pe reflexivitate pe introspecție, de pe idee pe experiență și de pe medierea culturală, pe imediatețea existențială. Poetul e, din această perspectivă, în recidivă, dar confesionalul său a reușit să întredeschidă ușa interiorității, avântându-se, de pe pragul ei, în explorarea arhetipalului mai degrabă decât în a individualului."[14] Lupta cu rațiunea și limitele ei este câștigată de capacitatea de dublicitare a poetului, unde eul biografic îi devine salvator prin credință, iar poetul, în (re)întregirea lui, flutură steagul victoriei finale-n absolut. Credința începe acolo unde rațiunea își vădește limita, iar eul poetic, deși își arogă teritorii aparte din lumea interioară pe care o împarte cu eul biografic, capitulează în fața celuilalt *eu* care își apleacă genunchii, se roagă, nu mai dorește să cunoască atributele lui Dumnezeu, nu mai este interesat de *ce* este Dumnezeu, ci atotsuficient îi e că El Este, înștiințare pe care și Moise a primit-o pe muntele Sinai: *Eu sunt cel ce Sunt*.[15] Acolo unde eul poetic nu mai poate explica, intervine complementar eul biografic, eul empiric, cel care salvează credința de căderea în abisul interogațiilor, al cercetării și iscodirilor raționale.

Imaginarul poetic doinașian are la bază, printre altele, dinamica unor obsesii creatoare care au forța să genereze

---

[14] Al. Cistelecan, *Top ten (recenzii rapide)* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 96.

[15] *Ieşirea*, 3, 14.

și să combine constelații de imagini, formând un cod tipic expresiei poetice. Procesul de imaginație și creație poate fi explicat prin modul de funcționare a unei obsesii creatoare care prin persistența repetării imaginii se transformă într-o artă a metamorfozei. Metamorfozarea naturii divine (prezent-absent, numit-nenumit) definește spațiul imaginar ce ia formă prin definirea elementelor originare ale universului. Din întâlnirea cu Creatorul au țâșnit idei creatoare, iar febrila căutare din incipitul volumului poate fi comparată cu momentul de după cădere al omului în păcat, când omul se ascunde de Creatorul său. Paradoxal, cel dintâi psalm prezintă un întâmpinător care, asemeni primului om creat, își conștientizează limitarea: „Cum să Te-ntâmpin, Doamne, – cu ce rugă?" Necunoscând modul corect de a se raporta la divinitate, neștiind cum să-i vină în întâmpinare, psalmistul propune varianta de înălțare din îngenunchere („Vrei să mă scol eu însumi din genunchi?"), însă mândria prăfuită de vreme îl oprește: „Nu, Doamne! Sunt prea mândru". Mâncând din frunctul oprit, Adam a ajuns să cunoască binele și răul, ceea ce nici psalmistului nu-i este străin: „Eu, cel bolnav de bine și de rău."[16]

Arta este o modalitate de cunoaștere care, spre deosebire de știință, realizează această importantă funcție prin imagini sensibilizatoare. Imaginea unui Dumnezeu jucăuș este reflectată în *Psalmul XXI* prezentând ipostaza jocului de-a creația. Jocul „degetului lui Dumnezeu" implică soarta lumii întregi, oamenii sunt văzuți asemeni unor pigmei, în miniatură, corporalizați. Invers proporțională cu relaxarea dată de puterea creatoare, apare sfiirea psalmistului care dobândește forma unui conținut „greu și jalnic" săturat de „aca-

16 Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 5.

delele dulci-amare" ale existenței umane. Imaginea jocului este imaginea esenței, a ceea ce apare jucăuș, „a transparenței absolute, inaparentul prin excelență, care nu reflectă sufletul lucrător în Persoane, ci în care – dimpotrivă – actul lucrător se resoarbe până la indistincție."[17]

Psalmul constituie modul de manifestare a esenței lucrurilor în conștiința umană, mijlocul cu care omul a putut cuprinde treptat firea lucrurilor. Hölderlin formula ideea că poezia constă în a întemeia existența cu ajutorul verbului, adică al cuvântului, dar nu al oricărui cuvânt[18]. Psalmistul este conștient de puterea limitată a cuvântului care doar intuiește și sugerează sacrul, neputându-l numi. Doar la dispariția numelui apare Numirea celui ce Este, iar esența acestor versuri nu este transcendența inaccesibilă a sacrului, ci incomprehensibilitatea lui Dumnezeu. Imaginea poetică presupune plasticitatea, o reprezentare din domeniul strict vizual, o virtute de a evoca, de a sugera: „Coboară, Doamne, ca să vezi că jos / vai! Jocul nostru-i foarte serios."

Natura limbajului poetic numește funcția de a revela sacralitatea lumii și identitatea din stratul ei de adâncime: „Doinaș, poet ce singur se declară, «sclav al perspectivei, privind de jos spre ceruri» are o viziune întoarsă, răsturnată, inversă a lumii."[19] *Psalmul LII* devine un teritoriu sensibil al unei revelații așteptate, o artă poetică în care autorul visează la o perfecțiune care urmărește perfecțiunea lui Dumnezeu,

---

17 Dorin Ștefănescu, *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului*, Ed. Paideia, București, 2015, p. 317.

18 Un cuvânt prin care „poetul dă un punct de plecare idealului, o direcție, o semnificație" (Hölderlin, *Pagini teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001, pp. 52-53).

19 Elena Indrieș, *Dimensiuni ale poeziei române moderne*, Editura Minerva, București, 1989, p. 206.

„geometrul unui cerc".[20] Multiplele atitudini menționate, metamorfozele poetului vin din explorarea teritoriului dintre Eu și Tu, un spațiu al întâlnirilor și al dialogului ca formă supremă de interacțiune cu divinitatea. „Imaginea divinității «străine», privind de pe țărmuri tabloul condiției umane, limitată la cunoașterea tragică a unei realități provenite din teatrul de iluzii al oglinzilor deformatoare"[21] trezește în poet o strădanie necontenită de a-l defini pe Dumnezeul Real, Dumnezeu care Este și atât, nu cel care este numit și astfel irealizat: „Am putea asemui realitatea cu o tapițerie pe un gherghef, al cărei motiv devine inteligibil pe măsură ce i se adaugă mai multe nuanțe. Aceste nuanțe sunt cuvintele poetului sau imaginile artistului."[22] Remarcând paralela dintre divinitate și poet, „frecventă în lirica lui Doinaș și firească în momentul în care ținem seama de faptul că prin Poezie poetul participă la Logos,"[23] această dialectică instituie și dialogul omului cu sine însuși, ca o formă de manifestare a nevoii de relație, nevoie care în psalmi conturează monologul interior.

Observând reductibilitatea tuturor motivelor peisagistice la cele patru elemente heraclitiene (sau presocratice): apa („sângele", „valea Domnului", „fântâni", „lacrimi"), aerul („un vânt), focul („flacăra Ta", „funingine și scrum") și pământul („ai fost copac: acum ești buturugă", „brazdă proaspătă"), vizualitatea plină de elemente simbolice implică similitudinea verbelor care prezintă imaginea și reprezintă cuvântul: „ce mulțumiri turbate m-au azvârlit în mare"(apa), „spre-a

---

20 Ștefan Aug. Doinaș, *op. cit.*, p. 59.

21 Elena Indrieș, *op. cit.*, p. 223.

22 Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1970, p. 125.

23 *Ibidem*, p. 224.

exulta sub magica ei ploaie" (aer), „să-ți fiu coroană verde, să-ți fiu trunchi" (pământ) , „să mă străpungi de sus și să iau foc" (foc); toate acestea contribuie la identificarea unui atribut identitar al umanului, al situării omului în lume: „Deși suntem, pe drept cuvânt, dornici să sprijinim marea tradiție a culturii liberale în această epocă a tehnologiei, ar trebui totuși să ne asigurăm că, astfel făcând, nu poluăm cu erudiție și studii deșarte fîntânile cristaline din care izvorăsc esențialele noastre energii creatoare. Aceste fântâni, săpate în structura umană, sînt râurile neîntinate ale percepției și ale imaginației."[24] Eul își caută calea spre divinitatea imaginată asemeni unui copac care acum a ajuns buturugă, o metaforă a transformărilor pe care Dumnezeu le-a suferit de-a lungul timpului în conștiința oamenilor.

Psalmii lui Doinaș exprimă intimitatea întâlnirii cu Dumnezeu, colaborarea dintre uman și divin, diversitatea trăirilor omului aflat în relație cu divinitatea. Cei o sută de psalmi „scriși, probabil, de-a lungul întregii vieți, sunt semne ale unei căutări cu momente de exaltare, de revoltă, de rar extaz, de continue întrebări legate de rostul ființei muritoare, în care Dumnezeu își oglindește chipul".[25] Eul poetic își deplânge soarta în lipsa imersiunii transcendentului în lume. El se închină dezvăluindu-și sufletul bântuit de neliniști; „de fapt, eul deplânge lipsa relațiilor directe cu sacrul."[26] Doinaș își explică lipsa replicii divine printr-o stare naturală a deității. Colaborarea dintre uman și divin stă în centrul volumului, remarcându-se diversitatea trăirilor omului aflat

---

24 *Ibidem*, p. 139.

25 Ion Pop, *Dicţionarul General al Literaturii Române*, Academia Română, vol. C-D, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004, pp. 706-707.

26 Diana Cantacuz Streza, *Expresionismul poeţilor ardeleni*, Editura Samuel, Mediaş, 2015, p. 151.

în relație cu divinitatea. Imaginile poetice din acest volum conțin elemente comune cu *Epifania* lui Daniel Turcea. Relația uman-divin nu recurge la vreun ritual, poezia descotorosindu-se de imaginile care par exterioare eului. În poezia lui Doinaș putem observa etapele întâlnirii mistice: în prima etapă – purificarea sufletului prin rugăciune; a doua etapă – așteptarea scânteii divine în întâlnirea mai presus de fire; a treia etapă – manifestarea divinului prin om. Poetul încearcă să-l definească pe Dumnezeu, însă rezultatul nu se întrezărește. Multiplele fațete ale divinității nu fac decât să surprindă incapacitatea de cuprindere deplină a subtilității esenței acestuia. Idolul este imaginea mentală pe care și-o construiește omul despre Dumnezeu, o imagine falsă deoarece mintea operează cu concepte abstracte. Prin această fugă continuă, Dumnezeu îl determină pe om să se ridice din condiția umilă de a fi condus de materie la o înduhovnicire a lutului din care e creat corpul său. Pe măsură ce poetul înaintează în relația sa cu divinul, imaginea lui Dumnezeu suferă modificări și însăși imaginea de sine a omului se schimbă. Apar astfel *mutațiile imaginii* divinității. Dumnezeu este „buturugă" căreia urmează să-i crească lăstari (*Psalmul I*), este "gelos" (*Psalmul II*). Imaginea sa ține cont de circumstanțe, iar la amiază el este „pârjolitul a tot ce sunt" , iar noaptea este „eclipsa / de-o clipă-a nemilostivirii" (*Psalmul III*). Epitetele reflectă relația dintre poet și Dumnezeu „neîndurat, obosit" (*Psalmul VIII*). Poetul își gândește actul creației ca fiind o palidă copie a creației dintâi, considerând că artistul reproduce doar într-o penumbră ceea ce a plăsmuit divinitatea în lumină. Poetul meditează asupra condiției sale încercând să își găsească identitatea: „Sunt o maimuță / a Domnului: fac gesturi creatoare, / invoc lumina și lumina vine, / alung din paradisul

meu pe acela ce nu mi se supune" (*Psalmul IX*).

Poetica lui Doinaș se primenește sub suflarea sacrului. Paradigma poetică a Psalmilor pare a reitera gestul arhetipal al invocării divinității de la o epocă la alta. În literatura română a existat dintotdeauna o predispoziție a scriitorilor și a cărturarilor români spre „psalmodiere"[27], adică o atitudine și o disponibilitate estetică ce depășesc sfera strictă a speciei. Tonul psalmilor tânjește în nădejdea neclintită după Dumnezeu. Fără să existe o revoltă aspră, există un eu iscoditor care cercetează și interoghează, care chiar și atunci când nu primește răspunsuri, nu-și pierde cumpătul. Artistul-poet reia miturile și adevărurile mari ale umanității, refăcând modelele originare prin două dimensiuni aparent distincte: „e vorba, mai întâi, de o riguroasă, aplicată și, mai cu seamă, fermă conștiință a poeziei și, în al doilea rând, de o viziune poetică, cu alt cuvânt o practică a scriiturii întru totul armonioasă și de o lămuritoare coerență"[28]. Un dialog oniric cu Hristos are loc în *Psalmul LXXXVIII*, în care poetul se visează întâlnindu-se cu Hristos în același trup: „Isuse, -ntr-o noapte-am visat că eram/ Tu mâna mea stângă, eu ochiul Tău drept;/ și că ne rănisem, și că ne duream/ cumplit, fiecare cu-o rană în piept./ Și eu Te strigam : – Doamne, vino să-mi numeri/ aripile sfinte crescute din umeri!...". Se împlinește astfel o unire cu divinul, întâlnire în care eul uman se metamorfozează până la contopire cu Hristos în transcenderea de sine prin ardere, sacrificiu și strivirea cărnii. Poetul folosește apelative diverse, autentice în relație cu Dumnezeu: „Gelosule", „cel Nenumit", „Neînduratule", „Osânditule", „Divinule", „Stăpâ-

---

27 Alexandru Andriescu, *Psalmii în literatura română*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2004, p. 59.

28 Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Braşov, p. 459.

ne", „Părăsitule". O operă de mare vibrație lirică este mereu deschisă înțelegerii și interpretării, iar scriitorul prodigios precum Doinaș, îmbrățișând o tematică diversă, este preocupat asiduu și de tălmăcirea vocilor poetice în limba română, acesta manifestând și preferința către un lirism al esențelor pure.

Îngrijorarea psalmistului are la bază faptul că nu-l poate percepe pe Creator decât în limitele carente ale limbajului și conștiinței umane: „Doamne, ai pus în mine prea puțină/ lumină nencepută", (*Psalmul LXIV*). El nu obosește să cheme și să caute la nesfârșit, explorând și privind iscoditor creația: „Ești poate zvonul unui alt văzduh/ sau liniștea cumplită ce se-ascunde/ în munți și-n cataracte scunde?" (*Psalmul XXIV*). În tot ceea ce există, psalmistul simte energia lui Dumnezeu, surprinzând gloria Creatorului, a unui Dumnezeu atotștiutor, care își face cunoscută prezența împărătească în *Psalmul LI* („Tu, Rege al oștirii mântuite,/ mândria mea din veac și scutul meu"), un Creator care devine *axis mundi*, care ordonează lumea, fiind izvor primordial, rege și stăpân. Dumnezeu este dorit de poet ca un partener de dialog, ca un apropiat pe care să-l tutuiască, ca un prieten, tinzând spre un dialog personal: „Doamne, aș vrea să-ți spun Tu", (*Psalmul V*). Dumnezeu nu e doar transcendență absolută, inaccesibilă, ci și prezență familiară; psalmistul îl cheamă alături de el, însă această intimitate mult prea așteptată și dorită îi este refuzată: „Aici sunt eu. Iar dincolo ești Tu" (*Psalmul LXIX*). „Varietatea temelor abordate se explică, pe de o parte, prin sondarea structurilor intime, adânci ale sufletului său, iar pe de altă parte prin dorința de a străluminа acele zone ale gândirii și ale simțirii umane în care se găsesc ascunse codurile existențiale ale Ființei, deoarece poezia este o necesita-

te a omului, este suprema libertate a spiritului".[29] Exercițiul poeziei religioase îi apare poetului ca o necesitate spirituală: „La fiecare pas greșesc, și sufăr/ verdictul fiecărei clipe. [...] / Dar Tu mă vrei ocnaș: mereu în zeghe/ dungată de păcate moștenite,/ sleit, și vinovat fără de vină/ Neînduratule! ce-mi garantează/ că mila Ta nu-i doar un basm, iubirea/ un simplu zvon ce-anunță-Apocalipsa?" (*Psalmul IV*). Autorul psalmilor subliniază într-un interviu din anul 1977, la doar câteva zile de la publicarea volumului, faptul că „adevărata inspirație a unei poezii religioase nu ține de universul livresc, de lectură, de o anumită tematică a lumii culturale, ci ține de o anumită tărie sufletească. Un om care nu are sentimentul religios, care nu crede că are sentimentul religios, care nu încearcă să trăiască legătura cu Divinitatea, oricât de bun scriitor ar fi, nu cred că se poate încumeta – sau măcar că are dreptul de-a se încumeta – să scrie poezie religioasă."[30] Astfel, poezia este teritoriul sensibil al unei revelații așteptate, în interiorul căreia eul empiric și eul poetic se suprapun, își identifică orizonturile. Cu excepția ultimului psalm (*C*), care adoptă tonul laudativ tradițional („Lăudați pe Domnul în toate ale Sale/ de-a lungu-ntregii voastre vieți,/ în cele mici și-n cele colosale"), ceilalți rămân expresia unei problematici interioare a ființei, a căutării și a luptei. În acești psalmi există o gamă nesfârșită de atitudini lirice, care implică lamentația, rugăciunea, lauda și iluminarea, nemulțumirea, afirmația, interogația.

La Doinaș există diverse faze prin care trece omul atunci când dorește să stabilească o relație directă cu dumnezeirea:

---

29 Ioan Mihuţ, *Ştefan Augustin Doinaş*, Editura Recif, Bucureşti, 1994, p. 79.

30 *Întoarcerea acasă*. Ştefan Aug.Doinaş în dialog cu Emil Şimăndan, Editura Fundaţiei „Ioan Slavici", Arad, 2003, p. 69.

pe de o parte descoperim incomunicarea, când eul poetic aspiră să restabilească o relație totală cu sacrul, iar pe de altă parte există și o atitudine de indiferență, adoptată nu numai de Dumnezeu ci și de ființa umană, care ajunge să se întrebe obsesiv: „Te voi învinge? [...] Ai să mă birui?”[31] (*Psalmul LXXIII*), făcându-se astfel apel la renunțare, în pofida credinței că doar moartea mai poate reînnoda legătura cu sacralitatea. Prin căderea în păcat, prin dobândirea credinței, omul se află într-un câmp de tensiuni care îi maschează existența. În această tensiune se nasc și dezechilibre care duc fie către acceptarea lumii create, fie către tăgada ei sau, intermediar, între una și cealaltă, după modelul lui Ștefan Aug. Doinaș. Imaginile artistice sunt marcate de eforturile căutărilor, de nevoia împlinirii, de nevoia ceritudinii căilor spre izbăvire. Poetul întreabă divinitatea în permanență, căci adesea întrebările dau mărturie. De un profund dramatism este *Psalmul IX*, în care Doinaș se arată cu degetul în toată goliciunea lui.

Psalmul LXVI este punctul culminant al unor acumulări treptate în conștiința poetică: „Când poporul acesta tembel/ va plăti pentru tot, pentru toate, ce vei face, Stăpâne, cu el/ în teribila Ta bunătate?” În unele cazuri, poetul ia apărarea celor păcătoși, îmbrățișând toate dramele omului, apărându-l chiar în vinovăție, fiind convins că în om sălășluiește demnitatea divină; în altele, poetul prezintă iluzoriul vieții, dar și povestea luptei omului cu Dumnezeu. De la Stăpân intangibil la Părinte iubitor, în Psalmii lui Doinaș, Dumnezeu ori și-a abandonat creația, ori este un aliat al omului creat. Se pot identifica aici trei direcții majore: criza spirituală a omului

---

31 Ştefan Augustin Doinaş, *Psalmi*, Editura Litera Internaţional, 2003, p. 83.

modern și desacralizarea lumii, relația Unului cu Multiplu, deci a Creatorului cu creatura, și zbaterea omului între credință și rațiune. Martor al unui secol demonic, Doinaș adoptă rugăciunea ca pe o vorbire în gol (*vox clamantis in deserto*), înălțarea ei necunoscându-și adresa. Rugăciunea are o finalitate cognitivă. Este un efort spre apropiere prin cunoaștere, iar psalmul devine astfel o meditație interogativă prin care poetul încearcă să risipească pâclele, propriile cețuri insinuate în spațiile infinite, spre a cuprinde și cunoaște divinitatea ascunsă. „Te știu gelos, teribil de gelos/ pe tot ce am, și-adun, și strâng în brațe/ aici, când nu Te-mbrățișez pe Tine" (*Psalmul II*).

Prin urmare, psalmii lui Doinaș reprezintă un palier distinct și original al evoluției speciei în literatura română, în care eul liric se roagă necontenit pentru credință, învocându-L pe Dumnezeu să intervină în mișcările sufletului său. Departe de Dumnezeu, ființa psalmistului nu este decât o copie slabă a Creatorului. Menirea psalmilor este de a conține reprezentări ale lui Dumnezeu, deoarece psalmii înșiși reprezintă căutări ale divinului, „căci nevăzutul e ceea ce *este* ca și cum n-ar fi, ființarea posibilă căzută în stăpânirea ființei; acum, imaginea aduce la vedere prezența dominantă, orbitoare a realului, și nu infrarealitatea transparentă a accesului întrevăzut. Ceea ce este cu adevărat nu mai apare, se resoarbe în imaginea aparenței care aduce la vedere realul redus la limita realizării sale finale"[32], psalmistul contopindu-se în Dumnezeu.

Într-o lume a degradării, Doinaș visează la valorificarea esenței lăuntrice a omului contemporan: „psalmistul de la

---

32 Dorin Ștefănescu, *Poetica fenomenologică. Lectura imaginii*, Ed. Institutul European, Iași, 2015, p. 195.

finele secolului XX are «gust» pentru sacru și trăiește cu conștiința vie și pregnantă a religiosului, iar aspectul strict material, concret al vieții contemporane este înlocuit cu o profundă dimensiune spirituală."[33] Farmecul acestor psalmi vine din puterea de a Îl reprezenta, de a vorbi și scrie despre Dumnezeu, scoțând în evidență nu atât un Doinaș religios, cât mai ales intimitatea evoluției spirituale a unui poet cu ochii ațintiți spre cer. Psalmii au menirea nu numai de a-l face cunoscut pe Dumnezeu, ci și de a și-l face cunoscut sieși, în intimitatea conștiinței care, imaginându-l, Îl *scrie*: „Tu n-ai să-mi fii, Divinule, aproape/ cât timp, citind ce-am scris, nu Te descopăr/ ca literă a mea." (*Psalmul XXX*). Versurile psalmistului se impun atât prin claritate cât și prin vraja muzicală ce se degajă din cuvinte. De la întrebarea din primul psalm („Cum să Te-ntâmpin, Doamne, cu ce rugă?"), până la ultimul care se vrea un răspuns la această întrebare primordială, psalmii par să reflecte lauda închinată lui Dumnezeu, ca o concluzie simbolică a întregului traiect liric, dar și o mărturisire de credință a poetului și omului Ștefan Augustin Doinaș.

Psalmii lui Doinaș conțin un limbaj privilegiat în dialogurile cu și despre Dumnezeu. Starea de fascinație și de cutremur – de *mysterium tremendum et fascinans* – care-l face să se simtă infinitezimal, starea de dependență, de grație a perceperii lui Dumnezeu dincolo de limitele simplei rațiuni este un proces de sinergie verticală. În poezie, cuvintele își pierd referința directă, obiectuală, dobândind, în schimb, pe lângă funcția intuitivă, și o valență afectivă. Astfel, *imaginea* poetică este o unitate autonomă, un complex unitar de stări. Dumnezeu își face cunoascută taina creației, dar o

[33] Carmina de Leeuw, *Psalmii lui Ștefan Aug.Doinaș*, în „Sacrul în poezia românească. Studii şi articole", Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 163.

face camuflat, în creația însăși, iar psalmistul nu se limitează la un singur tip de cunoaștere, supraraționalul și raționalul nu se exclud reciproc, așa cum nici eul empiric nu-l exclude pe cel poetic. În viziunea poetului, nu există un antagonism, ci o complementaritate. În dialogul psalmic din întregul volum apar dificultăți pe care poetul le-a nuanțat expresiv: incomprehensibilitatea lui Dumnezeu și limitarea condiției umane, aspecte ce sunt îngemănate de vocația sacră a poeziei. Psalmul este discursul predilect al poetului care Îl evocă pe Dumnezeu în relația lui cu acesta. De pe poziția omului pieritor, Doinaș conciliază, liniștește, împacă drama lucidă a existenței, percepută ca o dorință de a apăra un cer pe cale de șubrezire. Caracter proteic, poetul reflectă în psalmi o infinită gamă de atitudini lirice, într-un ascendent bine dozat care implică rugăciunea, lamentația, disperarea, nemulțumirea, pentru a încheia apoteotic prin iluminarea dătătoare de slavă. Cu excepția ultimului psalm care abordează un ton tradițional laudativ, ceilalți rămân expresia unei lupte interioare care întruchipează în unele cazuri forțe dramatice. Autorul coboară în străfundul spiritului uman dând expresie poetică abisalului. Psalmii au luat naștere din relaționarea instanței umane cu cea divină, o relație pe baza căreia se construiește sensibilitatea psalmistului, nevoia lui de ascetism, foamea de Dumnezeu, extazul, dar și spaima abandonului ceresc.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia operei:

Doinaș, Ștefan, Aug., *Psalmi,* Editura Albatros, București, 1997

Doinaș, Ștefan, Aug., *Opere,* vol. III, Editura Național, București, 2000

Doinaș, Ștefan, Aug., *Psalmi,* Editura Litera Internațional, 2003

Bibliografia critică:

Andriescu, Alexandru, *Psalmii în literatura română,* Editura Universității „Alexandu Ioan Cuza", Iași, 2004

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești,* Editura Aula, Brașov, 2005

Boldea, Iulian, *Teme și variațiuni,* Editura Euro Press Group, București, 2008

Cantacuz, Streza, Diana, *Expresionismul poeților ardeleni,* Editura Samuel, Mediaș, 2015

Cistelecan, Al., *Poezie și livresc,* Editura Cartea Românească, București, 1987

Cistelecan, Al., *Top ten,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2000

Indrieș, Elena, *Dimensiuni ale poeziei române moderne,* Editura Minerva, București, 1989

Mihuț, Ioan, Ștefan Aug. Doinaș comentat de Ioan Mihuț, Editura Recif, București, 1994

Nemoianu, Virgil, *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș,* Fundația Culturală Secolul 21, București, 2004

Pantea, Aurel (coord.), *Sacrul în poezia românească. Studii și articole,* Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Read, Herbert, *Imagine și idee,* Ed. Univers Enciclopedic, București, 1970

Ștefănescu, Dorin, *Poetică fenomenologică. Lectura imaginii,* Ed. Institutul European, Iași, 2015

Ștefănescu, Dorin, *Poetica imaginii. O fenomenologie a inaparentului,* Ed. Paideia, București, 2015

Dicționare:

Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române,* vol.II (C / D), Editura Univers Enciclopedic, București, 2004

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1995

Ulici, Laurențiu, *Mic dicționar. Scriitori români,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978

PAUL ŞI LETO II ATREIDES: IMAGINI POINTILISTE

Alexandru PĂTRAŞCU

CONTEXTUL MITOLOGIC

Înainte de a începe exegeza propriu-zisă care va argumenta teza potrivit căreia imaginile personajelor Paul și Leto II Atreides sunt imagini pointiliste, concepute din micro-imagini care pot părea uneori antagonice și paradoxale, ne simțim obligați să facem, în doar câteva fraze, fără a intra în detalii deocamdată, o prezentare generală a contextului în care apar. Ciclul *Dune*, creat de Frank Herbert, nu este altceva decât saga familiei Atreides de-a lungul a generații întregi, pe parcursul a mii de ani. Este imperativ ca, de la început, să menționăm faptul că ne va fi foarte greu (aproape imposibil) să discutăm și să analizăm imaginile atribuite de către autor lui Leto II, spre exemplu, fără a face referință la personaje anterioare, mai precis Paul Atreides, protagonistul primelor două romane din serie. Acest lucru se datorează a doi factori primordiali. Primul, probabil cel mai important, este complexitatea succesiunii întâmplărilor (acțiunii) textului. Toate întâmplările se succed într-o ordine caracteristică universului *Dune*, acțiuni ulterioare fiind influențate decisiv de cele care au avut loc înaintea lor.

Al doilea factor este el însuși un paradox, dar înainte de

a-l dezbate, trebuie să menționăm că în biografia lui Frank Herbert, scrisă de fiul acestuia, este specificat faptul că personajele au fost construite pentru a „[se potrivi] în arhetipurile clasice din mitologie."[1] Cu alte cuvinte, personajele pot fi încadrate în marele *Monomit*, propus de Joseph Campbell, cu toate că și alți mitologi, Lord Raglan spre exemplu, au propus sisteme asemănătoare de interpretare. Ideea este că toate creațiile literare făurite de om de la începuturi, fie ele mituri, legende, romane etc, sunt modelate pe baza unor arhetipuri inerente psihicului[2]. Or, ce este un arhetip dacă nu, cel puțin privit dintr-un anumit unghi, o imagine primordială învestită cu o simbolistică proprie, spre exemplu, cu referire la cadrul fizic, geografic, național ori intelectual al creatorului de mituri, care, până nu demult, nu avea acces la cunoștințe din afara *microcosmosului* său, după cum îl denumește Eliade. „Societățile arhaice și tradiționale concep lumea înconjurătoare ca pe un microcosmos. Dincolo de hotarele acestei lumi închise începe domeniul necunoscutului, al nonformatului. Într-o parte, se află spațiul cosmizat, adică locuit și organizat, de cealaltă parte, în afara acestui spațiu familiar, este tărâmul necunoscut și înfricoșător al demonilor, al duhurilor rele, al morților, al străinilor; într-un cuvânt, haosul, moartea, noaptea. Imaginea aceasta a unei lumi-microcosmos locuite, înconjurate de regiuni pustii asimilate cu haosul sau cu împărăția morților, a supraviețuit chiar și în civilizațiile foarte evoluate, ca aceea a Chinei, a Mesopotamiei

---

[1] Brian Herbert, *Dreamer of Dune. The Biography of Frank Herbert*, Ed. TOR, New York, 2004, p. 134. Toate traducerile textelor în limba engleză ne aparţin.

[2] v. Joseph Campbell, *Eroul cu o mie de chipuri*, Ed. Herald, Bucureşti, 2015, p. 263.

ori a Egiptului."[3] Și când vorbim de „creatorul de mituri" nu ne referim la o singură persoană, întrucât mitul evoluează pe parcursul generațiilor, fiind transmis pe cale orală. Acest fapt este adevărat chiar și când vorbim de mituri de care avem cunoștință datorită descoperii lor, transcrise într-o formă sau alta, pe tăblițe, pereții peșterilor, piramidelor ș.a.m.d., întrucât această versiune nu este cea originală și nici ultimă. Până în momentul transcrierii lor, povestea unui erou mitologic a suferit modificări anterioare, succesive. De altfel, ar trebui să luăm în considerare faptul că până acum un secol foarte puțini, „cei aleși" – am putea spune, aveau acces la cunoștințele necesare pentru a înțelege transpunerea grafică a poveștilor. Așadar, chiar și în momentul în care exista o formă împietrită, „oficială", a mitului, aceasta exista, într-un fel, în afara ariei de cunoștințe a societății, care transmitea istorisirile conform tradiției, prin viu-grai. Cea mai accesibilă formă a transmiterii este prin concretizarea a ceea ce se dorește a fi transmis în imagini sau simboluri (cele din urmă nefiind altceva decât imagini reprezentative pentru un concept mai vast, pentru o idee generală etc.).

TABLOUL GENEALOGIC

În ceea ce privește personajele seriei de față, situația este puțin mai complicată. Cum spuneam, ele pot fi încadrate în *Monomit*, dar, revenind la ideea potrivit căreia eroii sau zeii mitici au, în general, o singură caracteristică principală, pentru a facilita transmiterea mesajului precum și înțelegerea lui,

---

[3] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 46.

personajele romanelor *Dune* devin mult mai complexe, ajungând chiar la paradoxul menționat anterior, care constă în existența unei bifurcații în ceea ce privește imaginile.

Paul Atreides este tatăl lui Leto II Atreides, dar, cu toate că în *Dune* și *Mântuitorul Dunei*, Paul parcurge etapele eroului de la neofit la epopt, sau de la Paul Atreides la Paul Muad'Dib Atreides, imaginea sa se continuă cu fiul său. În același timp, are loc o sciziune într-un anumit punct față de imaginea lui Leto II Atreides. Astfel, există trei instanțe, un soi de Sfântă Treime a imaginilor care conviețuiesc împreună și *separat* în cadrul textului. Prima instanță are în vedere faptul că imaginea lui Leto II provine din imaginea tatălui său, a doua că este o continuare a lui, iar cea finală se referă la schimbarea de imagine a celor doi. Pentru a vizualiza conceptul, să ne imaginăm două fotografii cu cei doi. (Cei care au văzut filmul regizat de David Lynch sau mini seriile *Dune* și *Children of Dune* pot vizualiza chipurile actorilor.) O primă fotografie, cea a lui Leto II, este imprimată pe hârtie mată, iar cealaltă, a lui Paul Atreides, pe hârtie transparentă, de calc. Într-o primă fază, focalizarea este direcționată pe fotografia de sus, reprezentând personajul principal al întregului ansamblu, putându-se totuși distinge o umbră sub aceasta, anticipând acțiunile ulterioare. Printr-un proces de mitoză, cele două fotografii încep încet să se separe, până în momentul în care imaginile devin distincte, dar totuși unite de o linie subțire, reprezentând continuitatea. Dar, imediat după separarea completă are loc un proces de inversare automată, prin care imaginile celor doi își schimbă mediul pe care sunt imprimate. Acum, imaginea lui Paul Atreides este imprimată pe hârtie mată, imaginea lui Leto II este pe hârtie transparentă și suprapusă peste cea de dinainte. De această dată, însă, ima-

ginea lui Leto II va fi un punct de focalizare, iar cea a lui Paul Atreides în planul secund, dar care nu mai reprezintă acțiuni viitoare, ci umbre, repercusiuni, într-un fel, ale acțiunilor trecute. Toate cele trei instanțe sunt distincte, cu toate că ele conviețuiesc într-o singură unitate. Întreaga machinațiune pictografică prezentată până aici își are locul la polul uneia dintre bifurcațiile imagisticii.

Cea de a doua ramificație a bifurcației are în vedere modul în care este construită imaginea lui Leto II, după un sistem pointilist. În pictură, pointilismul mizează pe iluzie optică, imaginile fiind compuse dintr-o sumedenie de puncte, a căror delimitare poate fi observată de aproape. Dar de la depărtare, punctele se recompun în imagini, se dizolvă între ele și creează iluzia generală a unei picturi complete. Similar, imaginea de ansamblu a lui Leto II este formată din multe perechi. Acestea (perechile) nu sunt altceva decât imagini contrastante care conviețuiesc laolaltă. Această analogie funcționează la fel de bine și când îl aducem în discuție pe Paul Atreides. Am stabilit mai înainte că seria *Dune* a fost construită de la început cu o bază puternic mitografică, Paul urmărind toate liniile directoare pe care un erou le parcurge în miturile antice. Astfel, îl putem considera pe protagonistul primelor romane drept o imagine formată, la fel ca și în cazul fiului său, dintr-un număr de imagini mai mici, dar care nu contrastează între ele, ci se pliază pe etape succesive care constituie călătoria inițiatică.

Primul aspect pe care am dori să îl subliniem, care face o legătură imagistică între Paul Atreides și eroul mitului antic, este chiar problematica nașterii și familiei sale. În mit, protagonistul este întotdeauna fiul unei zeități, fiind conceput imaculat sau nu, sau al unui rege. În cazul de față, Paul este

fiul unui duce, Leto Atreides. Aici, din nou, se poate face o observație cu privire la numele tatălui său, care este același cu cel al fiului, dar conotațiile care li se atribuie diferă, deosebire care va reieși ulterior. Pentru moment, trebuie să specificăm faptul că autorul a ales numele „Leto" pentru a face trimitere directă la mitologie. „În mitologia greacă, Leto era mama lui Apollo și Artemis. În *Dune,* Ducele Leto este bărbat, sexul opus bazei mitologice. [Frank Herbert] a spus că a făcut acest lucru pentru a sublinia legătura cu fețele lui Janus din roman. Janus era un zeu din antichitatea Romană cu două fețe cu barbă, una privind înainte și cealaltă privind înapoi."[4] În roman, Ducele Leto are doi copii: Paul, care dobândește, la un moment dat, capacitatea de a privi în viitor și sora lui, Alia, care se naște cu abilitatea de a privi în trecut, prin toate amintirile persoanelor care au trăit în familia ei până la început. De aici capacitățile vor converge în Leto II.

De asemenea, împrejurările nașterii lui Paul sunt sau cel puțin pot fi considerate anormale. Mama sa, Lady Jessica, face parte din ordinul Bene-Gesserit, o „școală antică de antrenament mintal și fizic înfăptuită în principal pentru discipoli feminini"[5], care dezvoltau un program de reproducere controlată pe parcursul mai multor generații. Rolul acestui program era să îndeplinească o profeție, anume nașterea unuei figuri cristice, cunoscută sub denumirea de *Kwisatz Haderach.* Dar întreg sistemul era controlat și supravegheat de căpeteniile cultului, care își trimiteau subalternele pe planetele marilor case pentru a se căsători cu liderii. Acest lucru era înfăptuit în vederea păstrării unei relații bune de înrudire între case, finalitatea fiind pacea. Cu ajutorul *spice*-ului,

---

4 Brian Herbert, *op. cit.*, p. 134.

5 Frank Herbert, *The Great Dune Trilogy*, Ed. Gollancz, Londra, 1979, p. 898.

un condiment râvnit pentru proprietățile sale diverse în tot imperiul galactic, a cărui unică sursă de producere se afla pe planeta Arrakis, denumită și Dune, „vrăjitoarele" Bene-Gesserit își însușeau anumite capacități, printre care și un control foarte puternic asupra propriului corp, putând chiar să controleze sexul copilului înainte de naștere. Dar căpeteniile Bene-Gesserit, în vederea manipulării fondului genetic pentru crearea ulterioară a acelui Kwisatz Haderach, nu permiteau concubinelor trimise ducilor marilor case să dea naștere doar unor copii de sex feminin.

Aici intervin circumstanțele anormale ale nașterii lui Paul, erou de sex masculin. Planul inițial pe care Lady Jessica trebuia să îl înfăptuiască era ca aceasta să aibă „o fată, care să fie măritată cu băiatul casei Harkonnen, Feyd-Rautha, solidificând în acest fel alianțele aristocratice, plasându-le pe Bene Gesserit la comanda totală a afacerilor politice din galaxie."[6] Deoarece încalcă legământul și se îndrăgostește de Ducele Leto, știind că este foarte important pentru acesta să aibă un bărbat ca moștenitor, Jessica dă naștere, fără acordul superioarelor, unui băiat, a cărui naștere va „rezulta în răsturnarea ordinii socio-politice"[7]. Acesta este primul fapt care ne îngăduie să afirmăm că imaginea lui Paul Atreides poate fi suprapusă pe șablonul mitologic. Cu toate acestea, considerăm că cea mai potrivită echivalență mitologică a imaginii (sau micro-imaginilor) lui Paul va fi cu imaginea lui Moise, după cum va reieși ulterior. Acest arhetip al „fiului unic" pare să aibă o legătură majoră cu „istorisirea biblică a nașterii lui Moise, care este spusă în Ieșirea, Capitolul II".[8] După cum re-

---

6 Fiona Kelleghan (ed.), *Classics of Science Fiction and Fantasy Literature*, Vol. I, Ed. Salem Press, Pasadena, 2002, p. 156.

7 *Ibidem.*

8 Otto Rank, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei.*

iese din Biblie, Moise este singurul copil de sex masculin care supraviețuiește ordinelor Faraonului de a ucide toți băieții imediat după naște, fetele fiind cruțate. Paul încă nu a fost supus unei încercări de asasinat în acest punct al primului roman, dar el aduce o răsturnare de situație în ordinea Imperiului, pe care Bene Gesserit încercau să o evite, la fel cum Faraonul se temea de distrugerea Egiptului de către poporul înrobit. „Faraonul aflat la putere a văzut în vis un om bătrân, care ținea o pereche de scări, toți locuitorii Egiptului aflându-se de o parte, iar de cealaltă parte fiind doar un miel de lapte, care îi depășea totuși în greutate pe toți egiptenii. Uluit, regele a cerut îndată sfatul înțelepților și astrologilor, care au spus că visul însemna că evreilor li se va naște un fiu, care va distruge întregul Egipt. Regele a fost cuprins de spaimă și a poruncit imediat omorârea tuturor nou-născuților evrei din întreaga țară."[9] Acest episod din mitologia rabinică pare foarte similar cu contextul nașterii lui Paul Atreides. Să nu uităm că unele Bene Gesserit, cu ajutorul *spice*-ului, aveau și capacități prevestitoare, care vor fi moștenite ulterior de Alia, sora abominabilă a lui Paul Atreides, respectând tropul mitologic al visului prevestitor, în *Dune,* sub forma unor clar-viziuni. Dar visul, în ipostaza lui de prevestire sau de „chemare la aventură"[10], îi este atribuit lui Paul, înainte ca întreg complotul pus la cale să se desfășoare, ceea ce întărește teama vrăjitoarelor Bene Gesserit. „Paul a adormit și a visat o peșteră de pe Arrakis, cu oameni împrejurul lui care se mișcau în lumina slabă a globurilor luminoase. Era liniște ca într-o catedrală și el asculta sunetul vag al apei cum curge pic-pic-pic. Chiar

---

trad. Monica Medeleanu, Ed. Herald, București, 2012, p. 23.

9 *Ibidem,* pp. 24-25.

10 v. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 53 și urm.

și cât timp era în vis, Paul știa că și-l va aminti după trezire. Tot timpul își amintea visele care erau predicții."[11] Iată cum imaginea mitologică a eroului se conturează din ce în ce mai mult în jurul lui Paul Atreides.

Trebuie să menționăm că acțiunile Jessicăi sunt considerate greșeli de către căpeteniile cultului Bene Gesserit. Dar, după cum subliniază Joseph Campbell, „acesta este un exemplu al uneia dintre căile prin care poate începe o aventură. O greșeală – aparent o simplă întâmplare – dezvăluie o lume nebănuită, iar individul este atras într-o relație cu forțe pe care nu le înțelege. Așa cum arăta Freud, greșelile nu sunt întâmplătoare. Ele sunt rezultatul unor conflicte sau dorințe suprimate. [...] O greșeală poate schimba un destin."[12] Iar în cazul lui Paul, „greșeala" pe care o face mama sa declanșează întregul complot în care este aruncat, care se va solda cu tentativa de asasinat asupra lui și, ca urmare, ridicarea sa la rangul de Profet și salvator al Fremenilor.

PRAGURILE MITICE

„Prima etapă a călătoriei mitice – pe care am denumit-o «chemarea la aventură» – semnifică faptul că destinul l-a chemat pe erou și a transferat centrul său spiritual de gravitație din perimetrul societății în care și-a trăit până acum viața într-o zonă a necunoscutului. Această regiune predestinată, în același timp a pericolului și a comorilor, poate fi reprezentată în diferite moduri: ca un tărâm îndepărtat, un regat subpământean sau subacvatic sau aflat deasupra cerurilor, o in-

---

11 Frank Herbert, *op. cit.*, p. 12.

12 Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 54.

sulă secretă, un vârf de munte semeț sau o stare profundă de visare. Însă, este mereu un loc al ființelor stranii polimorfe, al zbuciumelor inimaginabile, al faptelor supraumane și al desfătărilor imposibile."[13] De asemenea, „eroul poate înainta din propria sa voință pentru a îndeplini aventura [...] sau poate fi purtat sau trimis într-un alt tărâm de către un agent bun sau rău."[14] Este foarte interesantă suprapunerea aproape exactă a evenimentelor care au loc în textul romanului cu descrierea pe care Campbell o oferă modului și locului în care eroul oricărui mit pleacă în călătorie. Familia Atreides este obligată de către Împăratul Shaddam IV să emigreze pe planeta Arrakis (Dune) și să se ocupe de exploatarea *spice*-ului. Planeta deșertică este singurul loc din univers în care se poate găsi mirodenia cu proprietăți geriatrice, fiind produsă de viermii de nisip, animale gigantice care tronează întreaga planetă. Dar ordinul împăratului a fost dat ca urmare a unui complot pus la cale împreună cu Baronul Harkonnen, care și-a consolidat averea și puterea din comerțul cu mirodenia melanj. Împreună urmăreau distrugerea casei Atreides, considerată a fi un pericol pentru Imperiu, în special datorită previziunilor vrăjitoarelor Bene Gesserit.

Se poate observa de aici că eroul, Paul Atreides în acest caz, nu alege să înainteze în aventură din proprie inițiativă, ci este aruncat fără voia sa de către un agent diabolic. Cu toate că familia sa bănuiește capcana pusă la cale, nu există loc de întoarcere. Astfel, Paul este nevoit să facă față tuturor dificultăților care îi vor ieși ulterior în cale, destinul însă fiindu-i cunoscut doar fragmentar. Planeta Arrakis îndeplinește condițiile „tărâmului îndepărtat", cum îl denumește Campbell,

---

13 *Ibidem*, p. 61.

14 *Ibidem*.

fiind accesibilă doar cu ajutorul Ghildei Spațiale. Cu toate acestea, este un loc al comorii (mirodenia melanj), în care agenții străini reprezintă o noutate pentru erou. În acest punct, imaginea creată de Paul este cea a neofitului care privește cu reticență chemarea.

Dar, la fel ca oricare personaj mitologic care pornește într-o călătorie neașteptată, fiul ducelui are la îndemână ajutoare (multe dintre ele supranaturale) care îl îndrumă și instruiesc pentru drumul care urmează. (Să ne amintim doar de bătrâna care îl ajută pe Harap-Alb). „Pentru cei care nu au refuzat chemarea [imposibil de refuzat, în cazul lui Paul] și au întreprins călătoria eroică, primul personaj pe care îl întâlnesc este o figură protectoare (de obicei o bătrânică gârbovită sau un bătrân) care îi oferă călătorului amulete cu ajutorul cărora se poate apăra de forțele balaurului pe care urmează să îl întâlnească."[15] Aici are loc o ușoară schimbare a imaginii. În cazul de față, Paul Atreides are la îndemână mai mult decât o amuletă sau un obiect magic, iar ajutorul său vine din două direcții diferite. În primul rând, având gena unei Bene Gesserit, are acces, încă din copilărie, la diferite tehnici ale acestora. Antrenamentul îi conferă capacități mentale, fizice și spirituale de control asupra propriului corp și asupra celorlalți. Mai mult decât atât, are parte de tutori care îl instruiesc atât în artele marțiale precum și în cele ale frumosului. Iată cum, în acest caz, două imagini distincte ajută la construirea imaginii eroului. Pe de o parte există *microimaginea* unui posibil Kwisatz Haderach format de către filosofia Bene Gesserit, iar pe de altă parte există *imaginea* unui prinț care are acces la cunoaștere intelectuală și fizică superioară datorită statutului său. Aceste imagini, chiar de la început încă, devin

---

15 *Ibidem*, pp. 71-72.

convergente și creează, momentan doar schițat, chipul epoptului în care se va transforma ulterior.

În schimb, cadoul care poate fi considerat a fi magic, înzestrat cu puteri legendare, îl primește de la Stilgar, căpetenia unui trib de Fremeni, care (anticipăm puțin etapele următoare care conduc la formarea imaginii eroului) îl salvează și îl ajută să se integreze într-un trib de indigeni după tentativa de asasinare condusă de trupele Sardaukar ale Împăratului. Obiectul este un *crysknife*, un „cuțit sacru al Fremenilor de pe Arrakis. Este făurit în două forme din dinții luați de la viermii de nisip morți. Cele două forme sunt «fixat» și «nefixat». Un cuțit nefixat necesită să fie în proximitatea câmpului electric al corpului uman pentru a preveni dezintegrarea. Cuțitele fixate sunt tratate pentru păstrare."[16] Se poate observa de ce am putea considera *crysknife*-ul ca fiind un obiect magic. El diferă foarte mult de un cuțit normal. De asemenea, este făcut din dinții unui vierme de nisip (Shai-Hulud) considerat animal zeificat. Cu toate acestea, obiectul primit are mai mult un rol și o putere simbolice, reprezentând acceptarea lui Paul Atreides între Fremeni. Tot simbolic, va fi folosit în lupta împotriva Baronului Harkonnen.

Să nu uităm totuși că Paul este încă un neofit care trebuie să treacă prin diferite etape, care au rolul de a-l întări fizic, psihic și spiritual pentru a-și putea îndeplini destinul. Multe ritualuri inițiatice fac apel la durere sau degradare fizică pentru a întări puterea mentală și spirituală a novicelui. „Ideea că trecerea unui prag magic reprezintă de fapt trecerea către o sferă a renașterii apare simbolizată în toate mitologiile sub forma burții balenei.[17] Eroul, în loc să cucerească sau să do-

[16] Frank Herbert, *op. cit.*, p. 899.

[17] v. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Ed. Univers, București, 1977, pp. 264-265.

bândească puterea pragului, este înghițit și pare că a murit”[18], până în momentul în care are loc „scăparea” sau „ieșirea”, considerată o a doua naștere. De notat că Mircea Eliade observă brutalitatea unor asemenea ritualuri, afirmând că „torturile sunt, în orice caz, echivalentul morții rituale.”[19] Desigur, unele ritualuri folosesc chiar și violența fizică, dar sunt cazuri în care tortura este mai apropiată de simbolic, folosindu-se postul negru pentru un număr de zile sau alte interdicții de acest gen.

În *Dune* imaginea burții de balenă este concretizată, într-o primă fază, în testul *gom jabbar.* Cucernica Maică, una din căpeteniile Bene Gesserit, îl supune pe Paul la acest test, la care sunt supuse toate femeile din ordin la un moment dat, pentru a-i testa abilitățile învățate pe parcursul anilor de antrenament. Ajuns în fața ei, Cucernica Maică îi intinde lui Paul „o cutie cubică, verde, de metal cu latura de aproximativ cincisprezece centimetri. A întors-o și Paul a observat că o față era deschisă – neagră și ciudat de înspăimântătoare. Lumina nu putea penetra acea întunecime.”[20] Testul constă în ținerea mâinii în acea cutie până când i se permite novicei să o retragă. Este totuși o experiență periculoasă, întrucât testul se finalizează ori cu îndurarea durerii cauzate de cutie și supraviețuirea, ori cu moartea. Examinatorul ține în permanență la gâtul „candidatului” „gom jabbarul, [...] un ac cu o picătură de otravă pe vârf.”[21] În cazul în care neofitul își retrage mâna înainte de a-i fi permis, va fi înțepat. Cu mâna în interiorul dispozitivului și cu acul Cucernicei Maici, Paul

---

18 Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 92.

19 Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 51.

20 Frank Herbert, *op. cit.*, pp. 14-15.

21 *Ibidem*, p. 15.

„credea că simte pielea înnegrindu-se pe mâna în agonie, carnea arzând și desprinzându-se până când rămân doar oasele carbonizate."[22]

Două observații, care ajută la conturarea imaginii mitologice a personajului, putem face cu privire la vorbele Cucernicei Maici după ce îi permite lui Paul să-și retragă mâna nevătămată. „Nicio fată nu a reușit vreodată să îndure atât. Trebuie că mi-am dorit să eșuezi."[23] În primul rând are loc o inversare a sexelor. Prin ritualurile de inițiere, de regulă, sunt trecuți doar băieții. Aici, însă, testul a fost conceput pentru fete. Cu toate acestea, acum există un băiat (Paul) care este testat, demonstrând încă o dată faptul că el nu este un personaj normal, ci a-normal. În al doilea rând, trebuie luată în considerare tenacitatea înnăscută a acestuia, calitate demnă de un erou mitologic. În fața faptului că testul a fost mai lung decât de obicei, Cucernica Maică dorindu-și ca băiatul să eșueze, căpetenia Benne Gesserit devine ea însăși un obstacol, un „gardian al pragului" care îi pune piedici eroului, un soi de Sfinx, în fața căruia eroul nu cedează.

Un al doilea prag este chiar deșertul planetei Arrakis. Într-una din seri, trupele Sardaukar ale Împăratului Shaddam IV, cu ajutorul unui agent Harkonnen infiltrat printre oamenii de vază ai familiei Atreides, reușesc să penetreze castelul ducelui și să îl captureze. Cu toate că ordinele erau de eliminare a întregii familii, Doamna Jessica și Paul reușesc să evadeze cu un *ornithopter* (aparat de zbor). Văzându-se nevoiți să scape de cei care îi urmăreau, ultimii membri ai Atreizilor intră într-o furtună de nisip, pierzându-se în deșert. Cu aparatul de zbor defect, cei doi încearcă să găsească o ieșire din

---

22 *Ibidem*, p. 16.

23 *Ibidem*, pp. 16-17.

deșert, dar sunt găsiți de un grup de Fremeni, în fruntea cărora se afla Stillgar, căpetenia tribului. Acest episod aduce, din nou, în minte imaginea găsirii lui Moise. Ca să scape de ordinele Faraonului, pruncul Moise este pus într-un coș de rafie și lăsat să plutească pe râu, fiind găsit, în cele din urmă de fiica faraonului. Evident, Paul și Jessica nu au coborât pe râu, ci au fost nevoiți să se ascundă în furtunile deșertului, dar au fost găsiți de o persoană cu sânge nobil, iar Paul se va îndrăgosti ulterior de Chani, fiica unui planetolog foarte respectat de către Fremeni. Deși se va căsători în mod oficial cu Irulan, fiica Împăratului, pentru a-și consolida tronul în Galaxie, Paul decide ca Chani, o Fremen, să fie cea care îi va naște pe urmașii săi, Leto II și Ghanima. Din nou, o legătură foarte puternică cu arealul mitologic. Eroul „se căsătorește cu o prințesă (Irulan, soția lui doar în nume, este fiica Împăratului Shaddam Corrino. Mama copiilor lui Paul, Chani, este și ea fiica unei figuri conducător pentru Fremeni, Liet-Kynes)."[24] Dar și aici există o anumită divergență. „Hegemonia smulsă de la dușmani, libertatea smulsă prin viclenie de la monstrul cel rău, energia vieții eliberată de la muncile impuse de tiranul Încleștare – toate acestea sunt simbolizate de o femeie. Ea este fecioara pentru care au fost uciși nenumărați dragoni, ea este mireasa răpită de la tatăl gelos, fecioara scăpată de dorințele pretendentului profan. Ea este «cealaltă parte» a eroului însuși – căci «fiecare este deopotrivă amândoi»."[25] Pe de o parte, fata răpită de la împărat este Irulan, fiind salvată în același timp de căsătoria cu unul dintre membrii moștenitori ai Casei Harkonnen. Ea întărește tronul lui Paul, dar nu ea este „jumătatea sa". De cealaltă parte stă „adevărata" fecioară:

---

24 Brian Herbert, *op. cit.*, p. 135.

25 Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 349.

Chani. Ea este, de fapt, aleasa și cea care va da naștere moș-tenitorilor. Iar balanța, de care vorbește Campbell, dintre Chani și Paul Muad'Dib Atreides se concretizează în Leto II și Ghanima, a doua pereche de fețe ale lui Janus, dar care va suferi anumite modificări.

Probabil întâmplarea care evidențiază cel mai bine legă-tura lui Paul cu imaginea lui Moise este salvarea Fremenilor. Chiar din momentul în care fiul ducelui ajunge pe planetă, Fremenii care trăiau în orașe și cei liberi care trăiau în adân-cul deșertului îl recunoșteau ca salvator. Chiar înainte de a i se adresa cineva, Paul visase că este strigat cu apelativul Mu-ad'Dib, ceea ce se întâmplă într-adevăr. Înainte de a fi găsiți în deșert, singurul animal pe care îl vede Paul (în afară de viermii de nisip gigantici care îi vânau pe cei doi fugari) a fost un șoarece de deșert, „creatură admirată de Fremeni pentru abilitatea sa de a supraviețui în deșertul deschis."[26] După ce a trecut toate testele inițiale pentru a putea fi primit printre Fremeni, fără să știe, își alege numele de Șoarece al Deșertu-lui, care, tradus în limba Fremenilor devine Muad'Dib. Încă o dovadă a destinului și a puterii prevestitoare a visului. Din acest punct, Paul Muad'Dib urmează drumul ascendent al destinului său de a fi văzut ca Profet de către Fremeni și de a conduce la eliberarea acestora de sub tirania familiei Har-konnen. Popor înrobit – deșert – Profet – salvare: figurile sunt aproape identice cu cele ale episodului biblic amintit.

Precum eroul mitologic, Muad'Dib este supus unei ale-geri. Dar aici are loc o inversare față de tiparul inițiatic, o ruptură bruscă și oarecum neașteptată. Într-una din transe-le de saturație cu melanj, Paul poate să vadă toate viitorurile posibile, iar cea mai bună cale prin care Galaxia nu ar ajunge

---

[26] Frank Herbert, *op. cit.*, p. 904.

la autodistrugere i-ar cere să devină un zeu încarnat în țap ispășitor. Sacrificiu prea mare pentru Muad'Dib, aceșta refuză *Calea de Aur* și rămâne la stadiul de Profet. În urma unui accident orbește și pleacă în deșert pentru a muri în spiritul tradiției Fremenilor. Pentru un timp i se pierde urma și se presupune că ar fi murit, dar se întoarce fără a fi recunoscut. Aici există acea continuitate pe care am menționat-o anterior. Cu toate că el refuză să devină liderul și zeul Galaxiei, rolul este preluat de fiul său, Leto II Atreides. Acesta nu mai urmărește toate etapele preliminare ale eroului prin care a trecut tatăl său, ci preia ștafeta din acest punct.

Într-o transă de suprasaturație cu melanj, Leto II este capabil, la fel ca tatăl său, să pătrundă în zona din care viitorul este vizibil, dar, spre deosebire de Paul, acceptă sacrificiul care impune transformarea treptată într-un vierme de nisip. Forma incipientă a acestor viermi este păstrăvul de nisip care, spre deosebire de echivalentul său adult, preferă mediul acvatic sau cel puțin zonele cu umiditate mai ridicată, otrăvitoare pentru viermele de nisip. Datorită suprasaturației celulelor sale cu *spice,* Leto II reușește unificarea cu un păstrăv de nisip, atrăgându-l în mediul acvatic, imagine cu puternică încărcătură simbolică. „Apele simbolizează suma universală a virtuților; ele sunt *fons et origo*, rezervorul tuturor posibilităților de existență; ele *precedă* orice formă și *susțin* orice creație."[27] Pentru a-și putea îndeplini destinul, Leto II este nevoit să se întoarcă în mediul incipient, căpătând astfel imaginea increatului, a unui încă ne-creat. Forma sa umană este distrusă, locul ei fiindu-i cedat unui hibrid om-vierme. „Simbolismul Apelor implică atât Moartea, cât și Renașterea. Contactul cu apa comportă totdeauna o regenerare: pe de o parte, pentru

---

27 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 187.

că disoluția este urmată de o «nouă naștere», pe de altă parte, pentru că imersiunea fertilizează și amplifică potențialul vieții."[28] Umanul, în cazul lui Leto II, dispare, iar din rămășițele a ceea ce a fost (re)naște o nouă formă a individului, o formă supra-umană, întrucât viermele de nisip este imaginea unui zeu pentru Fremeni. Astfel, noua imagine a lui Leto II e investită cu o valență dublă: om, pe de o parte, pe de alta ne-om. În combinație, cele două vor forma întregul, culminând cu imaginea Zeului Împărat, sugerându-se o puternică imagine cristică: „Leto va conduce omenirea prin acea grădină timp de cel puțin patru mii de ani."[29]

STRUCTURA IMAGINALĂ

Dar pentru a ajunge la apoteoza finală, este nevoie de o unire gradată a părților, imaginea lui Leto II schimbându-se pe parcursul a mii de ani, dar nu doar pe plan fizic. Noua formă va avea efect și asupra psihicului. „Leto și-a dat seama că tatăl său nu vorbea de schimbări fizice. Ambii știau care vor fi consecințele fizice: Leto se va adapta mereu și mereu; pielea-care-nu-era-a-lui se va adapta mereu și mereu. Imboldul evolutiv al fiecărei părți se va contopi cu cealaltă și doar o singură transformare va emerge. Când metamorfoza se va fi terminat, *dacă* se va termina, o creatură de proporții se va ivi în univers – și acel univers îl va venera. Nu... Paul se referea la schimbările interioare, gândurile și deciziile care se vor reflecta asupra celor care îl venerează."[30]

---

28 *Ibidem*, p. 187-188.

29 Frank Herbert, *op. cit.*, p. 863.

30 *Ibidem*, p. 824.

Două imagini concludente, care vorbesc de la sine, dovedesc nu doar continuitatea și suprapunerea tată-fiu, ci și legătura dintre imaginarul personajelor și figurile mitologice. Într-o secvență în care Paul este personaj central, are loc o încăierare între cei doi și un grup de Fremeni, finalizată în următoarea imagine: „Leto stătea lângă tatăl său. «Când Shai-Hulud vorbește, voi vă supuneți», spuse Leto."[31] Este un detaliu aparent nesemnificativ individual, dar este pus în corelație cu o altă imagine care apare la sfârșitul romanului. Să nu uităm că până în acest punct, Leto II nu și-a consolidat locul la conducerea Imperiului, tatăl său fiind considerat încă liderul spiritual al Fremenilor. Reversul imaginii – oglindirea în *ce a fost* și *ce va fi* a întregului ansamblu – va fi pictat la ceremonia de investire a noului conducător, unde „Leto stătea pe Tronul Leului acceptând omagiile tribului. Ghanima stătea lângă el, cu o treaptă mai jos. [...] Un vas canopic gigantic conținând apa lui Muad'Dib ocupa un loc de onoare lângă cotul lui drept."[32] Conform obiceiului Fremenilor, trupurile celor morți erau secate de toată apa, obicei rezultat din condițiile deșertice ale planetei Arrakis. Imaginea puternică sugerează preluarea atribuțiilor tatălui de către fiu, existând totuși o continuitate între cei doi. În plus, apa care a aparținut lui Muad'Dib nu este plasată într-un bazin de colectare a apei, conform obiceiului, ci este ținută într-un vas mortuar, suferind o schimbare a vechilor tradiții odată cu sosirea noului conducător. Imagine biblică în sine, întrucât urmărește diferențele de conduită dintre Vechiul și Noul Testament. Legătura dintre imaginea lui Leto II, Paul și imaginea Trinității este sugerată, dacă nu chiar expusă explicit, de însuși

---

31 *Ibidem*, p. 846.

32 *Ibidem*, p. 864-865.

Zeul Împărat: „[...] într-un fel special eu sunt tatăl meu. [...] că pot să vorbesc cu vocea și personalitatea tatălui meu, că amintirile sunt exacte, needitate și veșnice."[33] Imaginile celor doi sunt în acest caz suprapuse.

Dualitatea paradoxală a lui Leto II este formată din două imagini diametral opuse: prima este cea a unei ființe androgine, cealaltă a unui organism asexuat. Anterior, am menționat că un indiciu cu privire la androginia Zeului Împărat este de natură onomastică. Înainte de a se uni cu păstrăvul de nisip, Leto II era persoană de sex masculin, cu toată că numele său era al unei zeități de sex feminin din mitologia greacă. „Idaho și-a amintit multitudinea din Leto – bărbat și femeie deopotrivă."[34] De altfel, caracterul androgin a fost asociat cu zeitatea în aproape toate miturile. „Diviziunea Substanțelor, scrie Eliade, a început în Dumnezeu și s-a continuat progresiv până în ființa umană, separată pe această cale în două – bărbatul și femeia. De aceea unificarea Substanțelor trebuie să înceapă în om și să se înfăptuiască din nou pe toate planurile ființei, inclusiv în Dumnezeu. În Dumnezeu nu mai există Diviziune, căci Dumnezeu este Tot și Unu."[35] Unele curente gnostice consideră că „Cristos unificase sexele în propria-i natură"[36], un alt posibil detaliu care ar încadra imaginea lui Leto II Atreides în complexul arhetipal al țapului ispășitor.

La nivel metaforic, androginia ar putea fi considerată ca uniune a două elemente opuse, dar nu doar în ceea ce privește natura sexuală. Tatăl său, Paul Muad'Dib, avea capacitatea prestiinței, iar Alia, mătușa lui Leto II, avea acces la toate cu-

---

33 Frank Herbert, *God Emperor of Dune*, Ed. ACE, New York, 1987, p. 28.

34 *Ibidem*, p. 101.

35 Mircea Eliade, *Mefistofel și* Androginul, Ed. Humanitas, București, 1995, p.96.

36 *Ibidem*, p. 97.

noștințele trecutului pe linie feminină, deci avea „puterea" de a vedea în trecut. Acestea două se recombină în Zeul Împărat. „Nu vei vedea prea mult din nicio cale decât dacă ești Janus, privind simultan înapoi și înainte"[37], afirmă Leto II, „eu sunt Janus amplificat de un miliard de ori."[38] „Sunt androgine zeitățile masculine sau feminine prin excelență, ceea ce este explicabil dacă ținem seama de concepția tradițională potrivit căreia nu poți fi ceva desăvârșit dacă nu ești simultan și opusul respectivei calități, sau, mai exact dacă nu ești în același timp mai multe lucruri."[39] Leto II nu duce lipsă de calități antagonice, rezultate din uniunea umanului cu Shai-Hulud. „Mult timp după ce mi-am pus pielea păstrăvului de nisip, m-a încercat senzația de foame, afirmă Leto. Ocazional încercam să mănânc. Stomacul meu respingea mâncarea de cele mai multe ori. [...] Acum ingerez doar substanțe uscate care conțin uneori puțină mirodenie."[40] Se poate observa cum cele două jumătăți ale sale, opuse, încearcă să conviețuiască. Mai mult decât atât, la un moment dat, partea umană a lui Leto II lăcrimează: „Când lacrimile atinseră platoșa, mănunchiuri de fum albastru începură să erupă. Simțea arsura și era recunoscător pentru durere."[41] Senzația de arsură se datorează faptului că pentru natura – în parte – a viermelui de nisip apa reprezintă un element otrăvitor.

După unificarea cu păstrăvul de nisip, Leto II își pierde abilitatea de procreație, sugerând o imagine a asexualității. De altfel, pierderea organelor genitale are o puternică legătu-

---

37 Frank Herbert, *op. cit.*, p. 258.

38 *Ibidem.*

39 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 103.

40 Frank Herbert, *op. cit.*, p. 287.

41 *Ibidem*, p. 393.

ră cu mitul lui Osiris, dar nu este singura conexiune pe care o putem face. La fel ca și în mit, unde Osiris se căsătorește cu sora sa, Isis, Zeul Împărat se căsătorește cu Ghanima. Evident căsătoria este doar formală, întrucât Leto II nu putea să procreeze datorită lipsei organelor genitale. În mit, Osiris este ucis în urma unui complot pus la cale de fratele său, Seth, care îi sfâșie trupul în paisprezece bucăți. Isis reușește să le găsească aproape pe toate și să le îngroape ritualic în părți diferite. Cu toate acestea nu reușește să îi găsească organele genitale.[42] Două conexiuni puternice putem face aici cu imaginea Zeului Împărat. În primul rând, pierderea organelor genitale este un factor al uniunii om-animal sacru. Dar legătura simbolică între imposibilitatea de procreare și pierderea membrului genital al unui zeu al fertilității (Osiris fiind cel care îi învață pe egipteni cum să cultive grâu, orz și struguri[43]) este evidentă, emascularea jucând un rol simbolic de pierdere a cunoștințelor transmise. În *Dune,* pe parcursul mileniilor în care Leto II este împărat, planeta Arrakis cunoaște o transformare. Dintr-o planetă deșertică, devine una înfloritoare, de nerecunoscut. Deși la prima vedere fertilitatea ar fi benefică, ea distruge singura sursă a melanjului: viermii de nisip, care nu puteau prolifera decât într-un mediu deșertic. Astfel, Leto II rămâne singurul vierme de nisip. Dar, în urma unui complot anticipat, Împăratul este asasinat, iar din trupul său sunt eliberați păstrăvi de nisip, în care vor fi prinse permanent fragmente ale conștiinței sale. La fel ca Osiris, Leto II devine un zeu împrăștiat pe întreaga planetă.

În ceea ce privește tipul de reproducere, ar putea părea că este o procreare a unei ființe androgine. „Ființe divine ne-

---

42 v. David Adams Leeming, *The World of Myth. An Anthology*, Ed. Oxford University Press, Oxford, 1992, pp. 148-150.

43 *Ibidem*, p. 148.

utre sau feminine, scrie Eliade, procreează singure. Această partenogeneză implică androginia."[44] Nu este însă la fel și în cazul de față. Reproducerea asexuată are loc prin spori sau prin divizare. Iar Leto II, înainte de a muri, se definește drept „zeul divizat."[45] I se poate atribui, astfel, o reproducere asexuată și chiar un stadiu asexuat al ființei care conviețuiește în imaginea persoanei lui Leto II cu echivalentul opus, cel al androginului.

După cum a mai fost afirmat, personajele ciclului *Dune* sunt construite după o schemă care este departe de a fi simplă. Aproape niciun personaj, fie el secundar, terțiar sau principal, nu are doar o singură dimensiune. Paul și Leto II Atreides sunt, în același timp, un singur personaj și două separate. Imaginile lor, în orice ipostază le-am privi, nu sunt unidimensionale, ci construite conform tehnicii pointiliste, din multe micro-imagini care în ansamblu reprezintă un tot, dar privite de aproape devin individualizate și individualizabile, doar în acest mod putând fi analizate pentru a revela imagistica întregului personaj.

---

44 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 101.

45 Frank Herbert, *op. cit.*, p. 419.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare:

Herbert, Frank, *The Great Dune Trilogy*, Ed. Gollancz, Londra, 1979

Herbert, Frank, *God Emperor of Dune*, Ed. ACE, New York, 1987

Surse secundare:

Campbell, Joseph, *Eroul cu o mie de chipuri*, trad. Mihai Mănescu & Gabriela Deniz, Ed. Herald, București, 2015

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Ed. Univers, București, 1977

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, trad. Alexandra Beldescu, Ed. Humanitas, București, 1994

Eliade, Mircea, *Nașteri mistice,* trad. Mihaela Grigore Paraschivescu, Ed. Humanitas, București, 1995

Eliade, Mircea, *Mefistofel și Androginul*, trad. Alexandea Cuniță, Ed. Humanitas, București, 1995

Herbert, Brian, *Dreamer of Dune. The Biography of Frank Herbert,* Ed. TOR, New York, 2004

Kelleghan, Fiona (ed.), *Classics of Science Fiction and Fantasy Literature,* Vol. I, Ed. Salem Press, Pasadena, 2002

Leeming, David Adams, *The World of Myth. An Anthology,* Ed. Oxford University Press, Oxford, 1992

Rank, Otto, *Mitul nașterii eroului. O interpretare psihologică a mitologiei.* trad. Monica Medeleanu. Ed. Herald, București, 2012

CUPRINS

Dorin ȘTEFĂNESCU
Cuvânt prevenitor 5

Elena-Andreea VERDEȘ
Imaginea – concept cheie al criticii mitic-arhetipale 13
Scurte preliminarii teoretice 13
Imaginea maleficului în basm (studiu de caz) 22

Maria POPA
Descriptivul în basmele culte românești și franceze 41
Imaginea care visează în basmul eminescian 42
Arhitectura imaginală a somnului la Charles Perrault 51

Rareș ȘOPTEREAN
O lume a basmului în *Istoria ieroglifică* 61
Considerații introductive 61
Lumea personajelor 64
Modelul portretistic 70

Laurențiu BĂCAN
Funcția imaginii în marile mituri romantice – iubire, istorie, moarte 79
Introducere 79
Imaginea iubirii 82
Imaginea istoriei 85
Imaginea morții 89

SEBESI-SÜTÖ Ştefan Mihai
Daniel Turcea. Arcana alchimică. O poetică a căutării imaginii divine **95**
Imaginea unei lumi decăzute. *Entropia* 97
Resurecția luminii. *Epifania* 107

Andrada MARE
Mutațiile imaginii divinității în *Psalmii* lui Ștefan Aug. Doinaș **117**
Metamorfozele dialogului 117
Imagini contextuale și imagini întregite 120
Imaginea lui Dumnezeu și imaginea omului 127

Alexandru PĂTRAȘCU
Paul și Leto II Atreides: imagini pointiliste **143**
Contextul mitologic 143
Tabloul genealogic 145
Pragurile mitice 151
Structura imaginală 160

De la ipostazele iconice ale maleficului în basmul popular şi arhitectura imaginală a somnului în basmul cult, trecând prin dialectica măştii în romanul alegoric cantemirian, imaginile romantice ale iubirii, istoriei şi morţii, arcana alchimică ce subîntinde actul sublimării în geometria poetică a lui Daniel Turcea, trans-imaginea divinului invocată psalmic în poezia lui Ştefan Aug. Doinaş, până la substratul mitic al unor microimagini ce alcătuiesc mozaicul romanului ştiinţifico-fantastic – toate aceste imersiuni în structura de adâncime a fenomenului imaginii dau seamă de extrema varietate a polimorfismului iconic, manifestat plenar şi nuanţat în creaţii dintre cele mai diverse. Este meritul autorilor acestor studii – doctoranzi în domeniul filologie ai Universităţii „Petru Maior", Târgu-Mureş – de a fi investigat cu rigoare şi fineţe interpretativă acele câmpuri textuale în care apariţia imaginii conferă semnificaţiilor posibilităţi elocvente – nelimitate – de expresie şi de afirmare.

Dorin Ştefănescu

ISBN: 978-606-711-639-7

9 786067 116397